مصر
إبداع
العدد رقم 6-7
1 يونيو 1983

من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ

و.. تدمير طقوس الحياة واللغة

تثير رواية محمد مستجاب « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » (القاهرة ، ١٩٨٢) دهشة القراء والنقاد . ولكنها تمثل - مع ذلك - خطوة جديدة فى تطور الرواية ، تلفت الانتباه ببساطتها . وهى تروى حكاية نعمان عبد الحافظ ، تلك الشخصية الريفية التى تتبعها الرواية من قبل الولادة الى نهاية العرس . (ولقد نشرت الرواية مسلسلة فى مجلة « الكاتب » من (١٩٧٦ الى ١٩٧٧) . والخاصية الأولى التى تلفت انتباه القارىء فى نص مستجاب هى وجود الهوامش بعد الفصول . ذلك لأن الهوامش توجد عادة فى كتاب علمى ، أو بحث ، وليس فى رواية . ولقد تعودنا - كقراء - على أن الكتابة العلمية تقترن بالهوامش . ويستخدم مستجاب - كما أشار الدكتور شكرى عياد فى مناقشة له - كلمة «تاريخ» فى عنوان الرواية ، وهناك الى جانب هذا بعض مظاهر أخرى ، تشير الى خاصية الكتاب العلمى ، وتتصل بالاشارة الى حوادث تاريخية تقع خارج حياة البطل ، يضاف إلى ذلك ما يرد من كلام للمؤلف تعليقا على الحبكة القصصية للكتابة .

ويدفع ذلك كله الى السؤال : هل هذا النص نص تاريخى علمى ؟ بعبارة أخرى : هل نحن ازاء رواية أم تاريخ ؟ أو نحن ازاء رواية تكتسى ثياب البحث العلمى أو الكتاب التاريخى ؟ أم هل نحن ازاء شىء آخر ؟

من الواضح أننا لسنا ازاء نص علمى حقيقى ، ذلك لأن موضوع الكتاب قصصى . وما يفعله مستجاب هو أن يقتبس من نصه الخيالى بعض الخصائص القصية للنص العلمى أو التاريخ ، ويستبدل بأصوات الراوى التقليدية صوت المؤرخ . ولكن لو سلك نص مستجاب هذا الطريق الى النهاية لأشبه « مذكرات طبيبة » لنوال السعداوى ، حيث نواجه نصا روائيا يقدم للقارىء خلال مذكرات ، أو لأشبه « الزينى بركات » أو هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة ، لجمال الغيطانى » ففى هذين المثالين نجد حكايات حديثة تتقنع قناع الحكايات

دكتورة فدوى مالطى دوجلاس

القديمة · ويختلف « نعمان عبد الحافظ » عن هذين المثالين لأن قناعه العلمى أو التاريخى ليس ثابتا · اذ لدينا ـ أولا ـ حوادث كثيرة فى الكتاب ، تبدو غريبة فى كتاب علمى ، مثل الحديث عن تلك « الناقة التى أنجبت ديكا » (ص ٢٦) · يضاف الى ذلك كما سندرك أثناء التحليل بعض الوسائل التى تبدو متعلقة بالكتابة العلمية لأول وهلة ، ولكنها ليست مستعملة على نحو علمى حقيقى ·

هذه الملحوظة سليمة الى حد ما ، حتى بالنسبة الى الهوامش نفسها · وبالرغم من أن أسلوب الراوى يكون ـ غالبا ـ أسلوب التاريخ أو الترجمة ، فى النص ، فان طبيعة الهوامش نفسها تدل على تحقيق علمى لنص آخر ، فى الأغلب ، لأنها تستعمل مثلا لتعيين شخصية ما (انظر مثلا ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٧١) ، أو تحديد سورة من القرآن (ص ٢٠) ، أو تفسير كلمة (انظر مثلا ص ٢٩ ، ٣٩) · ويستغل النص الهوامش أيضا ليعطينا معلومات تغاير تلك التى فى الفصل نفسه (انظر مثلا ص ١٢) · لقد حقق مستجاب نصه الخاص كما لو كان يحقق نصا مغايرا · والأمر هو ان المؤلف يعاكس ، على هذا النحو ، القناع النصى للتاريخ أو للترجمة · ولذلك يختلف استخدام الهوامش عند مستجاب عن استخدامها عند يوسف القعيد أو جمال الغيطانى على سبيل المثال ، حيث لا تناقض الهوامش القناع النصى بل تتجاوب معه ·

نحن ، اذن ، ازاء رواية تتضمن بعض العناصر الموجودة عادة فى كتاب علمى · لكنها فى الوقت نفسه لا تتقمص شكل الكتاب العلمى تماما · ولذلك تتعاكس توقعات القارىء عن النوع الأدبى الذى يقرأه ، على نحو يذكر بما أسماه الدر اولسون Elder Olson بحيرة الشكل وتردده (Suspense of Form) فى كتابه « نظرية الكوميديا » (The Theory of Comedy) · يعنى بذلك اننا ازاء نص يتردد بين نوعين مختلفين ·

وستوضح من خلال تحليلنا كيف تمثل الهوامش والاشارات الأخرى فى النص العناصر النصية التى يستغلها المؤلف ، ليعطى روايته شكلا جديدا ، من حيث هى رواية تحافظ على جوهرها الروائى ، وتدمر أساليب وضع الرواية فى الوقت نفسه ، سواء أكانت الرواية طبيعية أم واقعية أم نفسانية أم فلسفية · وسنبين أيضا أن هذه العناصر النصية التى يستغلها مستجاب تنطبق على خصائص القصة نفسها · ان الخصائص الشكلية التى تبدو خارجية تعكس بنية الحبكة فى النص ·

نستطيع أن نفهم استغلال الأثر الأدبى للعناصر العلمية اذا فحصناها على ضوء سياق الوسائل القصصية الأخرى التى تميز نص « نعمان عبد الحافظ » · ويتمثل العنصر الأول فى تضاؤل الحوار الى أبعد حد ، بحيث يبدو الحوار بين الشخصيات المختلفة وكأنه غير موجود تقريبا فى الرواية · قد توجد هذه الخاصية أحيانا فى الروايات ، ولكن لها أهمية عميقة فى رواية مستجاب ، بوجه خاص · ولدينا وسيلة أخرى تبدو ابداعية ومحيرة فى الوقت نفسه · اذ يحدث أن يتوقع القارىء أن يجد نفسه ازاء حوار ، ولكن يفجؤه النص بوسيلة أدبية ، تعاكس أشكال الحوار العادية وأشكال الرواية نفسها ، بل أشكال الكتابة العلمية · وتشتمل هذه الوسيلة على قائمة مرقمة للموضوعات · وبدل ان يقرأ القارىء حديثا دار « بين القوم » يفاجأ هذا القارىء بقائمة مرقمة للموضوعات التى دار عنها الحديث :

(أ) أسباب قتل موسى اقلاديوس والقاء جثته في ترعة الدير ·

(ب) أسباب تأخر اسلام عمر بن الخطاب » · الخ (ص ٢٦) ·

ولدينا جداول مرقمة أخرى في النص ، كان يحكي لنا الراوي التوجيهات الخاصة التي تتعلق بالدفن العلاجي مقدما اياها من خلال قائمة (ص ٥٢ – ٥٣) ، أو نقرأ المحتويات العينية للمعبر فنجدها مرتبة أيضا على شكل جدول (ص ٨٤) ·

ونستطيع أن نضيف الى هذه الخصائص من التأثير الأدبي خاصية نصية أخرى لها نفس التأثير ، وهي تضمين شرح لغوي ، ففي بداية الفصل الأول نقرأ : « وليس من المؤكد أن يكون عمي محمد (بكسر المميم الأولى والحاء) قد خرج من السجن » (ص ٤) · ويقودنا تشكيل كلمة « محمد » الى نقطتين تتعلق الأولى باستعمال طريقة التشكيل ، اذ نجد نفسنا ازاء شرح علمي يشبه الهوامش في مستوى من مستوياته · ومع ذلك فان هذا التفسير العلمي يمثل اقحاما يدخل على النص ، اذ كان من الممكن أن تكتب الكسرتان تحت الميم والحاء بدل استعمال الشرح اللغوي · ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من التشكيل لا يختلف عن التشكيل الذي استخدمه العرب في الكتب العلمية القديمة ، كالقواميس أو كتب الطبقات والتراجم والأنساب ·

ولكن ما أهمية وجود الهوامش والجداول والشرح اللغوي وتضاؤل الحوار ، وما علاقاتها بالرواية ؟ لنبدأ بالهوامش · ان الهوامش تمثل عادة ظاهرة نصية تتعلق بالبحوث العلمية · اذا تغاضينا عن مراوغة القارىء أو تردده بين نوعين أدبيين ، باستغلال تضمين عناصر علمية في الرواية ، فعلينا أن نطرح سؤالا عن الوظيفة الأدبية لهذه الوسيلة بوصفها عنصرا من عناصر البناء الروائي · ونستطيع – بالمثل – أن نطرح سؤالا عن وظيفة البحث العلمي ، أو عن أثره على القارىء ، خصوصا كنص يتميز عن الرواية · من المهم – بالقطع – أن تخلق الرواية عالما بديلا ، ينغمس فيه القارىء لكن لكي ينجح هذا الانغماس فلابد أن يوجد « ارجاء أو تعطيل في عدم التصديق » (Suspension of disbelief) أعني أنه ينبغي على القارىء أن يفكر في القصة وليس في الوسائل التي خلق بها المؤلف القصة · والأمر على العكس من ذلك في الكتاب العلمي ، اذ أن وسائل صياغة النص لا تقل أهمية عن مراجعه وحججه لأنها توثقه · ولكن وجود الهوامش في رواية يعوق القارىء عن الانغماس ويمنع التدفق العفوي للقصة ، خصوصا اذا اتجه القارىء الى نهاية الفصل ليطالع الهوامش · والحق أن وجود الهوامش يباعد بين القارىء والقصة ، وينبهه الى أنه ازاء نص مكتوب ؛ أي نص مصنوع · والنتيجة الطبيعية لذلك هي تركيز القارىء على النص أكثر من تركيزه على الحبكة ، فيعي وجود النص نفسه أكثر مما يعي قصية الحبكة ·

ونستطيع أن نطرح نفس السؤال عن ضآلة الحوار في النص ، وننتهي الى نفس الملحوظات · ذلك لأن الحوار يدخلنا – عندما نسمعه – الى عالم الشخصية الروائي ؛ فاذا تضاءل الحوار تضاءل وعينا بهذا العالم ·

وتمثل الجداول حالة مشابهة · اذ تحل محل الحوار فتبعد القارىء عن الحبكة ، وتنتهك القواعد القصصية العادية فتوقف تدفق القصة ، وتؤكد وعي القارىء بوجود النص لتقلل من الاهتمام بتطور الحكاية · وهذا يحصل مع الشرح اللغوي الذي يستعمل أيضا لكسر الجملة بالفصل بين الفاعل والفعل ·

وتبعد هذه الخصائص النصية كلها القارىء عن القصة لتثير وعيه بالكتابة (écriture) نفسها · فتلعب دور الحاجز بين القارىء وبين الحكاية ·

وليس هذا التباعد مهما بالنسبة الى القارىء فحسب بل بالنسبة الى الرواية بوصفها نوعا أدبيا · واذا كانت الرواية – كما قلنا سابقا – تخلق عالما ينغمس فيه القارىء ، فان هذا الانغماس غير متحقق على نحو تقليدي في «نعمان

عبد الحافظ » • أعنى أن روايته رواية لا تقوم على الخصائص التقليدية للرواية •

هذا التباعد الذى لاحظناه على مستوى العناصر الشكلية تدعمه خصائص بعينها على المستوى الكلامى Verbal للنص ، تتمثل فى ترداد دال لكلمات بأعيانها • ويستخدم مستجاب كلمة « قبل » ـ مثلا ـ الى حد كبير (انظر للتمثيل ص ٦ ، ٩ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٧٦ ؛ ٨٣) ، يؤكد حرصه على الفصل بين الراوى والنص ، ليرفع المسئولية النصية عن الراوى ، ويبعده عن الحدث أو الكلام • وبالتالى يحس القارىء الى درجة ما بعدم اليقين ، فيما يتصل بالأقوال والأحداث ، فيتباعد بدوره عن النص • ويضيف الى هذا التباعد استغلال صيغة المبنى للمجهول مع «قيل» ، عوضا عن صيغة المعلوم مع « قالوا » •

واستخدام الفعل المبنى ك «قيل» يمثل وسيلة قصصية • ولكن محمد مستجاب لا يستعمل هذه الوسيلة القصصية فحسب بل يتلاعب بها ، لينتهك قواعد السرد الروائى • وعندما تطلب السيدة الجليلة من نعمان « ان يروى لها شيئا » يتوقع القارىء نصا يفسر له الأشياء التى رواها نعمان • لكنه ـ عوضا عن ذلك ـ يقرأ :

« بالطبع لم يقص نعمان شيئا عن مقتل احمد ماهر باشا فى البهو الفرعونى الفاصل بين مجلس النواب والشيوخ أثناء توجهه لاعلان الحرب على ادولف هتلر وآخرين ، كما لم يقص شيئا عن اغلاق دكان سليم الخربان ، أو حادث قيام الحاج زاهر بحلاقة شارب احمد عبدالقة بحرى البلد بعد أن أسقطه واعتلى جسده فى الشارع ، او ما أشيع فى القرية من انتواء الشيخ أحمد عبد المجيد التخلص من العمامة والقفطان ليرتدى الجاكتة والطربوش تمهيدا للزواج من مصر ، ولا حتى حادث المرأة التى عاشرت قردا فى المقابر ، لكن نعمان ـ فيما يعتقد ـ وبتسهيلات من السيدة نفسها : قص شيئا عن سرقة قلقاس ، واشعال نار فى قصب ؛ ووصف مفصل لعينى ثعلب او ذئب ، تورم فى ساق أم نعمان ، وغرق قارب فى بحر يوسف ، وأطول قرموط سمك رآه طوال حياته • » (ص ٣٧)

والأمر المهم فى هذه القطعة هو التحطيم المتعمد لقواعد السرد ، اذ نصادف ـ أولا ـ الأشياء التى لم يقصها نعمان ، على عكس ما نتوقع ، وبالتالى نتعرف على الأشياء التى قصها • ولكى لا نزعم ان هذه الأشياء التى لم يروها نعمان مهمة ، يقدمها لنا المؤلف بكلمة «بالطبع» • ولكن الانتهاك لقواعد السرد يتجاوز ذلك ، اذ نلاحظ ان اغلب القطعة تتناول الموضوعات التى لم يقصها بطلنا • يضاف الى ذلك أن الموضوعات نفسها تظهر على نحو غير منتظر دون علاقة واضحة بينها • والفكاهة هى الأثر المصاحب لذلك بالقطع ولكن الفكاهة نفسها ـ فى هذه القطعة ـ تخدم انتهاك قواعد السرد وتؤكدها • ويبعد هذا الانتهاك القارىء عن الحكاية ، ويضطره الى ادراك وجود راو يختار المعلومات فى النص • ويذكر انتهاك القواعد ـ فى الوقت نفسه ـ القارىء بوجود قواعد تقليدية للسرد •

ويتحقق نفس الأثر مع الأحداث المعينة للحبكة نفسها • حين يذكر وجود نعمان فى حمام « السيدة الجليلة » نقرأ : « فزع نعمان أو صرخ ، ضحكت السيدة الجليلة أو صمتت » (ص ٣٦) • والجملة التى تهمنا هى الجملة الأخيرة : « ضحكت السيدة الجليلة أو صمتت » • ذلك لأن هذا المثال البسيط باستعماله هاتين الكلمتين مع «أو» يخلق نوعا من اللا معقول النصى • لأنه من المستحيل أن يوجد الضحك أو الصمت فى نفس الوقت ، فهما متضادان فعلا • وتقع جملة « فزع نعمان أو صرخ » فى لا معقولية مشابهة • ذلك ان الصراخ يتلو عادة الفزع • وربما يتوقع القارىء كلا الكلمتين أو كليهما مع « و » بينهما وليس « أو » بينهما • ويختلط عدم اليقين النصى فى كلا المثالين باللا معقولية ، على المستوى الدلالى

من النص ، ويؤدى الى انكسار الحبكة · كما أن وضع الجملتين على شكل متواز يؤكد التباس تتابع الأحداث ، ويضاعف عدد امكانيات تتابعاتها · وعندما ننظر الى الجملتين معا نلاحظ الملاحظات الفنية التالية معا :

« أ أو ب »

وثم

« ج أو د »

ولذلك فنحن ازاء أربعة تتابعات للأحداث يمكن لها أن تحصل على النحو التالى :

١ ـ أ + ج

٢ ـ أ + د

٣ ـ ب + ج

٤ ـ ب + د

وهناك ظاهرة مشابهة للا معقولية · عندما نقرأ أن السيدة الجليلة صرخت « صرخة لم يسبق لها أن صرختها منذ مصرع الزوج الثالث أو الأول » (ص ٧٧) ونلاحظ اللا معقولية الموجودة فى هذه الجملة من خلال استعمال « أو » مقترنة بوجود « منذ » يضاف الى ذلك ارتفاع درجة عدم التيقن من مصرع الزوج الثالث أو الأول لأن الصرخة المشار اليها مهمة جدا فى النص · ونتيجة هذه الدلالة اللا معقولية هى تحطيم تدفق الحكاية ، مرة أخرى ؛ وما يقترن بذلك من حيرة القارىء فى ادراك تعاقب الحوادث فى القصة ·

ومع أننا تكلمنا عن المستوى الدلالى للنص ، وفى الأمثلة الأخيرة عن حوادث معينة فى النص ، الا اننا لم نفحص هذه الحوادث كجزء من القصة ، أى كجزء من تدفق متماسك للحوادث · لكننا أوضحنا ـ عوضا عن ذلك ـ مشاركة هذه الحوادث مع الخصائص الشكلية فى تحطيم القصة · غير أن تدفق الحوادث مميز جدا وهو لا ينفصل عن الخصائص الشكلية للنص ·

لنأخذ كمثال أول حكاية دفن عبد الحافظ خميس ، أبى نعمان · « قيل ان النعش ظل يدور فى أنحاء القرية رافضا التوجه الى منطقة الدفن » · (ص ٩) · لكن فى النهاية « رضى عبد الحافظ خميس أن يدفع حامليه ومشيعيه الى المقبرة » (ص ١٠) · وقررت القرية بعد ذلك أن تبنى مقاما خاصا للشيخ ، واجتمعت لتنقله الى هذا المقام الجديد · لكن « تبينت القرية أن بعض الوحوش قد نبشت فوهة القبر ، وازداد الذعر حينما فوجئوا بالكفن ممزقا وعظام الشيخ الجليل ذات اللحم النفاذ الرائحة تملأ ساحة القبر ، واستعاذ الناس بالله واضطربوا ، وتركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين » · (ص ١٠)·

هذا الحادث الذى لا يبدو مهما جدا بالنسبة الى حكاية بطلنا الشخصية هو فى الحقيقة ذو أهمية عميقة بالنسبة الى الحبكة برمتها · ماذا يحصل فعلا فى هذه القطعة ؟ تحاول القرية أن تدفن الشيخ ، وبعد هذه المحاولة تقرر أن تبنى له مقاما جديدا · لكن بعض الوحوش تهاجم القبر الأصلى وتضطر القرية الى ترك « القبر القديم والمقام الجديد خاويين » ·

واذا فحصنا بنية هذه الحكاية أدركنا انها تشتمل على حدث لم ينجح أو لم يتم · وقد ترتب عدم اكتمال الحدث على علة خارجية ، اعنى علة تقع خارج العملية نفسها ، لان القرية لم تستطع أن تنقل الشيخ الى مدفنه الجديد بسبب هجوم الوحوش · لقد كان الهجوم عرضيا لكنه أدى الى كسر التطور الطبيعى ، وهو دفن الشيخ فى مقامه الجديد · ولكى يفهم القارىء أن الحدث لم يتم فى الحقيقة يعلن النص أن الناس « تركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين » · بمعنى ان الطقس الدينى لم يتم ·

ويبدو هذا الفشل للطقس بشكل أوضح فى المثال التالى · فى الفصل السادس ، « فصل فى المقبرة الحاوية » ، يتناول النص الدفن العتجى مع « التوجيهات الخاصة » به (ص ٥٢ ـ ٥٣) · وتدل التوجيهة الأخيرة على أن الشخص الذى لم يختن لا يستطيع أن يساعد فى هذا الدفن · فيبدأ نعمان بتجهيز المربع ويبدأ الدفن · وفى أثناء الطقس خلع نعمان جلبابه كى لا يعوقه عن عملية التسوية ، وجعلت المرأة التى تعالج تسأله عن عائلته ثم « فى صمت مرعوب لفت رأسها حتى استطاعت عيونها الكليلة أن تحاصر فى الظليم الكليل ـ أفخاذ نعمان وهمست :

ـ اوعى يا ابنى تكون مش متطاهر ؟ (ص ٥٥) ·

وحين أعلن نعمان أنه فعلا لم يختن صرخت المرأة وقفزت من المربع وهربت « وصوتها المسوس يلف الكون ويهدم أعالى الشجر ويقلق الموتى ويعذب الملائكة » (ص ٥٦) ·

قد تختلف طبيعة هذه الحكاية عن المثال الأول · ولكنها تقوم على نفس البنية التشكيلية · بمعنى أننا ازاء طقس ـ الدفن العلاجى ـ ذلك الذى ينكسر بسبب عرضى ، وهو خلع الجلباب ·

ويقود مثال الدفن العلاجى الى مثال آخر يتعلق به نصيا وتشكيليا ، وهو الختان · اذ يتناول النص فى الفصل السابع ، « فصل فى الختان » ، ختان نعمان ، الذى يقع بعد الدفن العلاجى · بعد قراءة سور من القرآن والدعاء يستعد عيد المزين لقطع القلفة عندئذ يسمع صوتا يسأله :

« الاسطى من أين ؟ » (ص ٦٢)

فيجيب أنه من ديروط · « لكن الرجل الغريب أعلن فى وضوح احتجاجه على قيام حلاق من قرية أخرى باجراء ختان فى قريتهم ، وأمر القوم أن يتوقفوا عن اتمام الطهارة » (ص ٦٢) · فوقفوا عن الختان « والقطعة الأولى من قلفة نعمان لا زالت بين يدى أمه الخائفة » (ص ٦٣) ·

لدينا فى هذه الحالة وقف الختان بعد بدايته بسبب السؤال الذى طرحه « الرجل الغريب » · بمعنى أن طقس الختان ـ بالرغم من ابتدائه ـ لم يتم بسبب حصول شيء خارج عنه · ولا يعطينا الفصل التالى اتماما لهذا الطقس المهم بالرغم من عنوانه « فصل فى اتمام الختان » ·

اذا أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة ـ أى نقل الشيخ من قبره القديم الى مقامه الجديد والدفن العلاجى وختان نعمان ـ وحاولنا أن نستعمل تحليلا مورفولوجيا للوظائف الموجودة فى هذه القطع النصية ، نلاحظ أن نفس التشكيل البنيوى يتكرر فى كل واحد منها ، اذ لدينا فى الثلاثة نفس الوظائف :

١ ـ بداية العملية
٢ ـ ادخال السبب الخارجى
٣ ـ عدم اتمام العملية ·

ونستطيع أن نفسر هذه البنية ـ فى مستوى من مستوياتها ـ على انها انكسار فى حكاية طقس · وتكتشف الانكسار فى قطعة نصية أخرى · اذ نقرأ فى الفصل الأول عن أبى نعمان أن : « جزءا من قماش جلبابه » سرق « فاضطر أبو نعمان أن يكمل الجلباب بقماش ذى لون مختلف » (ص ٧) · وتظل طبيعة الثوب مدمرة ، فى هذا المثال ، بالرغم من اكمال الجلباب ·

وتدل هذه الأمثلة كلها على عدم اكمال شيء كان من المفروض عليه أن يكون كاملا ، أو على اكماله عن طريق غير سليم · وتسيطر هذه البنية على الرواية برمتها · فى حقيقة الأمر حتى عنوان الكتاب نفسه يشير الى عدم الاكتمال ، خصوصا حين يبدأ بحرف الجر « من » الذى يوحى بعدم التمام ، ونقرأ « من التاريخ السرى » وليس « التاريخ السرى » ؛ وهو احساس يتبدد لو استعمل المؤلف « الجزء الأول من التاريخ السرى» مثلا ·

ان نتيجة هذه الظواهر كلها هى تدمير أشكال الطقوس التى تعطى للحياة مغزاها وما يتبع ذلك من تدمير شكل الحياة ، وبالتالى تدمير نظام الأمور وأهميتها · ونستطيع القول أيضا أن تهديم أشكال الطقوس والحياة على مستوى حبكة النص يتوازى مع الخصائص الشكلية للنص ، اذ نكتشف التهديم فى صيغة النص نفسها ·

فالظواهر النصية التى فحصناها سابقا قد تنتهك قواعد الرواية نفسها ، وتنبه القارىء الى مستويات الكتابة المختلفة · ويوقظ اللعب بتقاليد الرواية ، بوصفها نوعا ، وعى القارىء بالطبيعة المصنوعة للكتاب وقواعد النوع نفسه · ان كشف القواعد من خلال انكسارها يشكك فيها ويدمرها من حيث هى أشكال تعطى للأدب نظامه · وقد يشتمل الطريق الذى يؤدى الى ذلك استعارة عناصر من نوع آخر ، ويحتوى انتهاكات متعمدة لقواعد السرد ·

فيصبح القارىء واعيا بقواعد اللغة نفسها من خلال الجمل اللا معقولة التى تقدم تحليلها · وتصنع هذه الجمل من العلامة (Signe) شيئا ظاهرا يعوق وظيفتها المرجعية · وتكون العلامة شفيفة فى اللغة العادية ، فننظر اليها كدال (Significant) نفترض له وظيفة مرجعية فندرك مدلوله Signifie فقط · لكن القارىء لا يستطيع أن يجد الدلالة بسهولة فى الجمل اللامعقوله ، فيجد نفسه – مرة أخرى – ازاء العلامة التى أصبحت غير شفيفة · ويزداد وعينا بما أسماه دى سوسير (De Saussure) اعتباطية العلامة · (L'arbitraire du Signe) حيث لا تنفذ الوظيفة المرجعية للعلامة · ويجرد الادراك الاعتباطى للعلامة اللغة من قوتها شبه السحرية ويفقدها دورها الطبيعى بوصفها حاملة دلالة ·

وتشير هذه الخصائص النصية برمتها الى ابداع روائى ، يقترن برؤية فنية بالغة الحداثة · نستطيع أن نزعم أن رواية محمد مستجاب – بالقياس الى الأدب العالمى – تجاوز الحدود التى *تعودنا عليها فى الرواية · لا أقصد بذلك* تحقق كل هذه الخصائص لأول مرة فى الأدب العالمى أو فى الأدب العربى ، لكن طريقة استخدامها عند مستجاب تمثل ابداعا بالفعل · وليس اللا معقول جديدا بالطبع فى الأدب العربى ، فهو موجود فى مسرحية صلاح عبد الصبور « مسافر ليل » ، على سبيل المثال · لكن طبيعة اللامعقولية عند عبد الصبور تؤدى الى موقف فلسفى متماسك · بينما تقوم اللامعقولية – عند مستجاب – على تدمير أشكال الادراك نفسها ·

يضاف الى ذلك ما فى الرواية من جو عام ، يستطيع أن يلاحظه أى قارىء ، وأحداث غريبة يعبر بها نص مستجاب عن لهجة جديدة فى الأدب العربى · صحيح أن هذا الجو كان موجودا الى حد ما عند مؤلفين ، فى لغات أخرى ، كالكاتب الألمانى جونتر جراس
لكن محمد مستجاب أقرب الى الكاتب اليابانى « دى كينزابورو »
خصوصا استغلاله الجروتسك واللا معقول والعادات الجنسية الغريبة ·

ومع ذلك يختلف محمد مستجاب ، عن كلا هذين الكاتبين ، بما يضيفه الى استغلال هذه الخصائص من تدمير للشكل الروائى · والمنهج الذى يستخدمه لا يشتمل على اسقاط شكل ما والاستعاضة عنه بشكل آخر ، كما يفعل الكاتب الفرنسى ألآن روب – جرييه (Alain Robe Grillet) مثلا · بل يضع مستجاب كتابته وسط أشكال أدبية مختلفة ، لا تجتمع عادة معا ·

ولذلك تخلق رواية « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » نوعا من « البينية » الأدبية تحررها من أسر النوع الأدبى نفسه · فقد حقق مستجاب ذلك بخلق تجاوب ضمنى فى نصه (Intertextuality) ، وذلك باستعمال مواد هى نفسها مفهومة وواضحة تماما ، كالعناصر الشكلية والتدخلات النصية التى ذكرناها · ولا يتحدى النص القارىء لهذا السبب ، حتى القارىء السريع يجد فيه بغيته · وبناء على ذلك فليس من الضرورى أن يكون النص غامضا لكى يكون حديثا أو ابداعيا · ولقد ساعد على ذلك أن محمد مستجاب قد *سلك طريقا عربيا* فى هذا الكتاب ، باحيائه شخصيات وظروفا مصرية ، فضلا عن استغلاله العناصر العلمية للكتابة العربية ، كالشرح اللغوى مثلا ·

لذلك تمثل رواية « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » لمحمد مستجاب خطوة جديدة فى ميدانى الرواية والحداثة ·

القاهرة : د · فدوى مالطى – دوجلاس

من الشعر المنثور :

(١)

الكوكو

للشاعر وردزورث

أيها الوافد الطروب ! ها قد سمعت !
إنى أسمعك فأبتهج
أيها الكوكو ! هل لى أن أدعوك طائراً
أم صوتاً يهيم ؟
عندما أستلقى على العشب
أسمع نداءك المزدوج
وكأنه ينتقل من تل إلى تل
متدانيا قصيا .
توالى النور والزهر تغازلك
ولكنك تعيد إلى نفسى حديث الساعات الحالمة
أهلا أهلا ! ثم الرحب يا حبيب الربيع !
وحتى الآن لا أحسبك طائراً ، بل شبحاً لا يرى
أحسبك صوتاً ، أحسبك سراً !
ذلك الذى كنت أصغى له أيام حداثتى ،
ذلك النداء الذى جعلنى أنظر متلفتا بكل سبيل
إلى العشب والشجر والسماء .
ولكم جبت فى الغابات والسهول الخضر ألتمسك ،
ولكنك ظللت أملا ، ظللت رغبة ،
تتوق لها النفس ولا ترى .
وما زلت أستطيع أن أصغى إليك ،
أستلقى على السهل وأصغى
إلى أن أستعيد ذلك العهد الذهبى
أيها الطائر الميمون ! ها هى الأرض التى تحط فوقها
تلوح وكأنها مكان أثيرى مسحور
خليق بأن يكون لك وكرا .

(٢)

النرجس المائى

كنت أهيم وحيدا كغمامة تسبح عاليا فوق الوديان والتلال
وفجأة ، إلى جانب البحيرة تحت الشجر ،
رأيت حشدا ، رأيت جماعة من النرجس الذهبى
ترفرف وترقص فى النسيم
ممتدة كالنجوم التى تضىء وتتلألأ فى المجرة
[illegible] والجماعة [illegible] فى خط ماله من نهاية .
[illegible] ، تنفض رءوسها فى رقص
مفعم بالحياة .
لقد رقصت إلى جوارها الأمواج ولكنها بزت الموج الطروب ،
ولم يكن لشاعر إلا أن يختلج بهجة
فى مثل تلك الصحبة المرحة .
وجعلت أحدق وأحدق ، ولكنى لم أكد أدرك
أى ثروة قد حملها ذلك المنظر إلى نفسى ،
وعندما أستلقى على الفراش ذاهلا أو متأملا ،
كم من مرة يعود فيبرق أمام تلك العين الداخلية التى
هى نعمة الوحدة ،
وعندئذ يفيض قلبى بالسرور ، وأرقص مع النرجس المائى .

مصطفى عبد العزيز

طبعت بمطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — بشارع الكرداسى رقم ٩ بعابدين — مصر

من الشعر المنثور الى قصيدة النثر

بقلم إسماعيل عسأمود

* * *

حفلت صباحات القرن العشرين بـ « الشعر المنثور » ، هذا الشعر القلق المتقطع الذي لا نغم له ولا وزن ... ولقد اغترف ناظموه من معين الاخيلة الغربية ، فحسبوا ان « القريض ـ الشعر » مثلا هو في اطلاق العاطفة من قيود الموازين والقوافي ... على ان القريض هذا نوع في الشعر لم تعرفه العربية ، له عند الفرنجة ما للشعر الحق من المكانة والوضع ...

كذلك تميز هذا القرن في مطالعه بانه قرن التجديد في جميع المجالات فالفنون قطعت صلتها باشكال مالوفة كانت والمثقف زهد في اكتناه اسرار الكشوف العلمية .. كما تميز ايضا بالسعي لان يكون الانسان فيه حرا بحق اما كيف نشأ الشعر النثري في البلاد العربية وترعرع وتغذى .. فان عودة الى بدايات هذا القرن ترينا ان الشعراء العرب تاثروا بحركات الشعر الاوروبي بحكم دراساتهم للغات الاجنبية وشيوع الترجمات واتساعها كما هو معروف لدينا ونقلهم لاكثر القصائد الاجنبية « انكليزية فرنسية روسية انكليزية امريكية وغير ذلك » الى اللغة العربية الا ان المؤثر المباشر كان الشعر الفرنسي وحركته عبر قرنين ماضين فقد نشأت حركة الشعر الحر في فرنسا منذ زمن ابعد من القرنين التاسع عشر والثامن عشر ولكنها لم تحقق هدفها الا في الربع الاخير من القرن الماضي التاسع عشر اي في عهد المذهب الرمزي . اذ ذاك اصبح « البيت » المتحرر اداة شائعة للتعبير ولكن الشعر الحر هذا كان وليد الشعر المنثور عندهم الذي سبقه ومهد له النثر الشعري وقد نوقشت هذه المسالة منذ القرن الثامن عشر ولكن دون ان يصل المتناقشون الى حل وطيد ...

بيد ان ثمة مقولات سابقة للعصر تؤكد ان هناك شعرا جميلا دون ابيات كما ان هناك ابياتا جيدة النظم تخلو من الشاعرية (الاب دي بوس ١٧١٩ فرنسا) هنا نجد ان ثمة فصلا بين مفهوم الشعر والنظم وقد تساءل جان جاك روسو بما معناه كيف يصبح الانسان شاعرا وهو يكتب النثر ؟

الا ان روسو استطاع ان يضع في اسلوبه النثري اداة شعرية كذلك شاتوبريان وضع في مذكرات من وراء القبر روحا شعرية غنائية مما جعلها تنساب في نثر موسيقي رشيق الايقاع يكاد يؤلف قصيدة من الشعر المنثور حتى قيل ان افضل الشعراء الغنائيين هم كبار الادباء الناثرين مقولة اخرى توضح ان الشعر المنثور لم يظهر حقا في فرنسا الا في عصر الرومانتيكية ولكن اذا كان الشعر المنثور قد نتج عن ثورة ضد قوانين العروض التقليدي الشديد الصرامة فقد كان عليه ان يخضع بدوره لبعض القواعد فهو يفترض وجود تركيب وتنظيم ووحدة عضوية وترجيع لعبارات بعينها وتجنيس لفظي مما يميزه عن النثر ومن خصائص هذا الفن الجديد توخي الايجاز .. ولذا نجد ان الشعر المنثور بدا بديوان للشاعر « الويزيوس برتران » الذي ابتكر فيه هذا اللون من الوان الادب فقصيدة « ضوء القمر » التي تتالف من ستة مقاطع لا يتجاوز كل منها سطرين او ثلاثة في ديوان برتران اوحت لـ « بودلير » بكتابة قصائد نثرية صغيرة أثرت بالشاعر « رامبو » فكتب فصل في الجحيم ، وبعد ذلك امعن الرمزيون وتجاوزوا حدود الشعر المنثور او القصيدة النثرية فاسسوا البحر لا على اساس المقطع بل على اساس النبرة ، الإيقاع .

لان حرية الشاعر هي الاهم والشاعر عليه ان يصنع انغام سطره الشعري كما يشاء وكذلك ايقاعه الخاص ولكن يبدو ان هذه التجربة فشلت « فغرلين » الذي ثار على القافية خشي على مريديه من هذه الجراة الا ان الشعراء استعاضوا عن القافية بالاكثار من الجناس بين الكلمات باستعادة حروف بعينها من لفظة الى لفظة ، وقد تفنن « هنري دي رينيه » وغيره في ابتكار الاشكال الجديدة للظهور بمظهر عصري ...

الا انهم ظلوا الى جانب النظم المقفى الموزون ناهيك عن تكلف الشعراء باستخدام النادر من الالفاظ واصطياد الغريب في اللغة ... الا ان بعض الشعراء ـ قبل الحرب الكونية الاولى ـ ١٩١٤ ابتكروا الشكل التكعيبي مثل التصوير التكعيبي فراح الشاعر بجيوم ابولينير ينظم شعرا تكعيبيا وقصيدته التي عنوانها « منطقة » الدليل فقد عبث بالمكان والزمان فيها دون تقيد بالتسلسل الطبيعي للمشهد ودون وجود وقت في المسافات المجتازة فكان العملية عملية شريط سينمائي عقلي وان العهود جميعها قد تحولت الى الحاضر خلال افعال مضارعة رامبو قال انما انا هو اخر ... » وكان التكرار في القصائد بين مقطع واخر يضفي على المقطوعة شيئا من مظاهر الابتهال ـ الدعاء ـ واتخذ الشعر شكل « نثر مرتل » كما عند بوب كلوديل الذي كان قد مس الايمان قلبه فاتخذ شعر صورة الصلاة ..

كذلك تجلى فيما بعد هذا النثر المرتل عند سان جون بيرس ولكن كلوديل الذي اسكره شعر رامبو في فصل في الجحيم ثار قبيل الحرب الاولى على آلية النظم ورسميات الشعر فاطلق حرية الشاعر واصبح يعتمد على

اطلاق الفكرة او الصورة وليس وحدة البيت وعلى الشاعر ان يكون حر الحركة وان يجد بنفسه ايقاعه الخاص ولغة بحره ... « الشعر هو اللغة البشرية وقد اعيدت الى ايقاعها الخاص » .

وسان جون بيرس الذي برز في الشعر الفرنسي في الاربعينات كشاعر ثائر وحاز على جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٠ يعتبر رائدا في الشعر المنثور فقد جاء نثره وهو يحمل في جمله وسطوره ايقاعا فائقا في لغة العلم والتخصص وربط عناصر التعبير بشكل لا يتوقعه الخاطر .. وهكذا يعيد ترتيب العالم خارج اي مكان معين واي زمان محدود ومع بيرس وقف فيكتور سيجالين وغيره لاعادة الشعر الى منابعه الاولى الشعر المختلط بطقوس التقديس من خلال هذا الترتيب شبه المعقول لتنقلات الشعر الحر المنثور في مدرسة الغرب فرنسا وحركة تطوره يمكن ان ننفذ الى الشعر المنثور في اللغة العربية والذي هتف له واحتفل به اكثر من شاعر في العشر الاولى والثانية من القرن العشرين في بعض اقطار الوطن العربي ... ولعل عدوى هذا النوع من البوح قد تسرب الى الشعر العربي الحديث عبر منظور النهضة الفكرية الحديثة العربية فحاول بعض الشعراء وحتى المتقدمين منهم الكتابة بهذا النوع من «الشعر الحر» الذي لا وزن له ولا قافية ... مع أنه في اصله ينسحب على شعر التفعيلة الذي يلتزم الايقاع كحد ادنى في سطوره الشعرية ... ولعل شعر التفعيلة العربي جاء الينا عبر تاثر الشعراء العرب بالشعرين الفرنسي والانكليزي ..

ولكن قصيدة النثر عند الفرنسيين هي قصيدة لا تخلو من الايقاع ولما كانت حالتها الشكل الهيئة شبيهة بالمقفاة الى حد ما فانه من المفروض أن تكون « مرتلة » موسقة وهي كذلك الا ان عدم انضباطها في قيود صارمة وروي وقافية جعلها تكتسح النظام وتجرف العقل بالخيال والانضباط بالفوضى وان اهم ما يميزها عن اختها الموزونة هو عدم انصياع الشاعر فيها لسيد او نموذج .. لقد نهل الشعر المنثور او النثر الشعري العربي من ينابيع الادب الغربي في العصر الحديث كذلك واكب جميع تطورات الحركات الشعرية في اتجاه المعاصرة والتجديد كذلك نرى ان المحاولات الشعرية العربية الاخرى في هذا الاتجاه اخذت تدخل في اعمال الشعراء الادبية فكتب امين الريحاني وجبران خليل جبران .. الشعر المنثور وهو النوع الذي مهد له الشعر المرسل الحر في الغرب وافرد له اصحاب الدوريات ورؤساء تحريرها حيزا لائقا في صحفهم ونشاطاتهم الادبية والفكرية ... ولكن كيف كان يكتب هذا الشعر ... سؤال لا بد منه ولكن الاجابة عليه قد تحتاج الى حجم كتاب عديد الصفحات ولكن باختصار نقول بان هذا النوع خاليا من الوزن والموسيقى خلوا تاما اي ان الشعر المنثور العربي لا يعتمد ابدا على الاوزان الخليلية او اية اوزان اخرى انه مجرد نثر مكثف موضوع على السطر بشكل لائق وفني وهو اليوم شبيه بذلك اي ان الجملة الشعرية فيه هي في الاصل منثورة تنتهي بانتهاء السطر وتنتهي سيالتها العصبية اللغوية بانتهاء الفكرة او الصورة وكانت تضبطها اي الجملة في دائرتها الصيرورية البلاغية والجمل البلاغية احيانا وكثيرا ما كانت تجمد حركتها الفنية صرامة التركيبات النحوية او الصرفية الى جانب انسفاحها على جروف الرومانسية الحزينة الا ان الوضع الذي كان ينقدها والكلام لا زال عن المقطوعة النثرية هو انها كانت تحمل في اعماقها مواضيع هادفة احيانا تتجلى في وحدة القطعة وحدة الموضوع وحدة الصورة المؤطرة في الفكرة الواعظية التي كانت تنحو في اتجاهها عقلية الشعراء خلال المرحلة الاولى من عصر النهضة العربية .

كان الشعر المنثور غير هياب ينتشر على صفحات الدوريات .. واننا نجد ان اشد المجلات محافظة على القديم والخليلي بالنسبة للشعر والكتابة الشعرية واقواها تعصبا للقصيدة التقليدية هي مجلة « الرسالة من ١٩٣٢ ـ ١٩٤٩ » رئيس التحرير احمد حسن الزيات القاهرة القطر العربي المصري ـ كانت هذه المجلة ـ وبعدها الثقافة لاحمد امين ـ تفرد للشعر المنثور العربي او النثر الفني حيزا جيدا وتحتفل به شانها شان باقي الدوريات الاكثر اعتدالا بالنسبة للتجديد :

كالمقتطف ، مصر ، الانسانية ـ دمشق ـ في الثلاثينات فكان المسؤولين والمشرفين على الدوريات والمؤسسات الثقافية آنذاك ارادوا ان يكون الشعر والنثر ملتحمين متعايشين متحالفين .. « يمكن العودة الى كتاب اوراق الورد لمصطفى صادق الرافعي لنتلمس مدى صحة هذا التحالف او المعايشة » مع ان الرافعي لم يسمه شعرا منثورا لتعصبه للقديم الشعري .

وما دام الشعر الحديث جاء كتعبير دقيق لازمات الشعور في الواقع فهو من طرف يرفض العالم او هو يختبره ومن طرف يعمل لافتتاح العالم الخارجي فهو بالضرورة الحضارية لا بد له من البحث عن اشكال جديدة ليسكب فيها غضبه بدل حبسه في اشكال سابقة ولما كانت الحرية هي هم الانسان في العصر الحديث فان شاعر العشرينات بعد ان توضحت له بعض معالم الطريق الشعري الحديث لجأ الى اشكال شتى جديدة كانت تدفعه اليها لوازم العصر ومبتكراته ومواقفه فكانت مجموعات جبران النثرية « دمعة وابتسامة وغيرها » ومجموعات نثرية اخرى ظهرت في العشرينات نذكر منها « نسمات وزوابع لنقولا يوسف الاسكندرية » وفي اول الثلاثينات « الظما لعلي الناصر حلب » وكتابات « بديع فريد مسوح في مجلة الانسانية عام ١٩٢٤ » وهو من حمص حتى اننا نجد تعبيرا صحيا ل « مي زيادة » الكاتبة المشهورة تضع النثر بمصاف الشعر ولعلها باحت بهذا التعبير كدعم للشعر المنثور الذي بدات ظواهره الجيدة في بعض الاعمال الادبية تنمو وتتسامى فقد كتبت مي في كتابها « الصحائف » عام

١٩٢٥ ما يلي :

وما النثر الا شعر افلت من اقيسة الوزن الضيقة غير انه لا يكون مرضيا الا اذا خضع لنواميس الانشاء بما فيها من توازن الجمل وموسيقا الالفاظ وسرد الافكار بسلاسة وسلاجة فالنثر اذن شعر حر ويتسنى لكل كاتب ان يكون شاعرا في نثره . ...

ا نهذا الكلام لهي عبارة عن دعوة صريحة للشعر المنثور وفي باطنه تكريس هام لهذا اللون من الادب الجديد وان بـدا في ظاهره تدعيما للنثر الجيد الذي تتمشاه الكاتبة او تطمح اليه .

لقد استجاب الشعر المنثور بعدئذ الكثير من الشعراء والكتاب فها هو خليل هنداوي ينشر في مجلة الرسالة القاهرة العدد «١٦٣» ١٧ اغسطس ١٩٣٦ مقطوعة « فجر القبرة » تحت عنوان كبير من الشعر المنثور وايليا شاغوري من دمشق في مجلة الانسانية دمشق ومرداد الشطي دمشق في مجلة « المكشوف ـ بيروت العـدد ١٩٢ في ٢٧ اذار ١٩٣٩ ـ العدد الخاص بالنهضة الثقافية في سورية ـ » و « يعقوب شيبوب في مصر المقتطف » و « محمد حسن عواد ـ في الحجاز السعودية » وغيرهم .. بحيث كانت المقطوعات الشعرية النثرية تهتم في مضمونها بالوصـف لبعض مشاهد الطبيعة ممزوجة بهتفات النفس والذكرى والاسى ، اي كان البوح فيها ذاتيا وكثيرا ما كانت تهتم بالفردية والرؤى الميتافيزيكية ـ والرومانسية المغرقة .. ثم السرد اللغوي والتـأكيد على الصور البلاغية في الاكثار من الجناس والطباق والتشبيهات .. ولكنها من جانب اخر كانت عاجزة عن اللحاق بالقصيـدة الخليلية وشموخها العربي .

كانت المقطوعة النثرية خاضعـة لمؤثرات القصيـدة الاجنبية المترجمة الى العربية ، ولكنها في الوقت نفسـه كانت تؤكد وجودها وتعلن عنه بين الفينة والفينة يمارسها من بلغ حدا جيدا من الوعي الثقافي والادبي ، وامتلك خيالا وثابا يستطيع به التعبير او عبره عن همومه الفردية ، بيد ان الشعر المنثور هذا ظل يراوح في مكانه خلال المرحلة الاولى التي نشأ فيها كلون من الوان الادب مقبول الى حد ما تستقبله الدوريات ولكن في كثير من التحفظ ، ولكـن هذا النوع من الفن الادبي قوي ، وجرى نسغ الحياة في شرايينه ووقف بقامته الواضحة بدءا من اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات فوسعت له الدوريات امكنة بارزة على صفحاتها وشجعت على نشره نظرا لدخوله حيز الواقـع وابتكاره فنونا كتابية تبشر بالحداثة ، على رأس تلـك المجلات كانت الاديب لمنشئها البير اديب فمنذ صدورهـا في اول العام ١٩٤٢ اخذت تعنى بالشعر المنثور عناية فائقة وتنشر منه اجوده واعلاه مستوى ، ولعـل اختصاص منشئها البير اديب وولعه وهو الشاعر الناثر المثقـف المولود في المكسيك العائد الى مصر فلبنان حفزه لان يعتني بالشعر المنثور وله مجموعة شعرية نثرية بعنوان لمن عام ١٩٥٢ فيكون البير اذن رائدا من رواد هذا اللون في الادب العربي المعاصر ، والذي اسماه بالشعر الطلق واطلق عليه بعض النقاد العرب اسما آخر هو الشعر الرمزي لان هؤلاء لمسوا فيه صياغة وتغيرا لم يألفوهما في الشعر العمودي او الموشح ، وينظم في غالب الاحيان مجردا من القوافي والاوزان وهو لا يعتمد في تعابيره قولا دائرا بين ذاتين ، وانما عبارة عن خواطر منبعثة حول الذات والانطباعات مرسلة تشع بها هذه الذات الواحدة في عالمها اللاشعوري .

لقد احتفل الادباء من مختلف البيئات والنزعـات والمدارس ب « لمن » واستقبلوها بمراسم لائقة واكثر النقاد والدوريات من الكتابة حولها مرحبـين لا بصفتها نثرا او مجموعة مقالات او غير ذلك وانما لكونها شعرا طلقا ورمزيا حتى ان اشد النقاد والشعراء حماسة للعمودي الخليلي تفضلوا وكتبوا عن مجموعة « لمن » وصنفوها في دائـرة الشعر الحر ..

ان الشعر المنثور الى هنا اكتسب صفة الشعر ودخل في طقسه ان لم يكن دخل جذوره الكلية بعد ، على العموم اخذ تسمية الشعر اكثر من المجموعات الشعرية النثرية على الساحة الادبية ، نذكر منها على سبيل العرض هنا بروق ورعود الدكتور داهش والنشيد التائه لثريا عبد الفتاح ملحس وثمالات الياس خليل زخريا وكتابات فؤاد سليمان وسمية حموي في لبنان ، فكان لبنان كان بـؤرة للشعر المنثور كرس ادباؤه جل اعمالهم له على مر الايام منذ فجر النهضة العربية ، شاركه القطر العربي السوري ببعض المجموعات الشعرية النثرية كأغاني القبة لخير الدين الاسدي حلب عام ١٩٥٠ واغان بوهيمية لسليمان عواد وبعض كتاباته في الدوريات اللبنانية والسورية أواخـر الاربعينات الذي اصدر كآبة والتسكـع والمطر في اول الستينات وكان قبلا نشر مقطوعاته النثرية مع العـواد اواخر الاربعينات وحزن في ضوء القمر للشاعر محمـد الماغوط ، واوراق جريحة لالياس الفاضل واشياء عادية لصالح درويش وغيرها .. اذن ومن خلال تأملنا في انتاجات الخمسينات واوائل الستينات الادبية فيما يتعلق بالشعر المنثور نرى ان القطعة لم تعد تستجدي التكلـف والسرد والمشاعر الكآبية وبالتالي الصور الذهنية ، وانما اخذت ترقى الى مستوى الشعر ايحاء وعمقا ولغة ومضمونـا اصبحت تحاذي القصيـدة بمفهومها الثقافي العلمي والبنيوي في معالجتها لهموم الانسان العربي المعاصر .. وادخـل الشعراء في جسدها دما حارا جديدا فأصبحت اللفظة الشعرية منتقاة تلائم في وضعها على السطر طقس الشعر وتدخل في اعصابه لم تعد الكتابة في المقطوعة النثرية مجرد كلام وتحجر وقولبة ، وانما بدات تتغلغل الى داخـل الاشياء ترى العالم الخارجي من الداخل ، واعتبرت الكلمة رمزا اكثر من معنى والشاعر والناثر حملها اكثر من مـا تحمله في الاذهان ثم زاوج بينها وبين شقيقاتها طلبا للتوتر والزخم والانسـجام ، ونوع من الايقاع اللفظي لاخر الكلمة

او الجملة ثم ابتعد عن التقريبية ولجأ الى المفاجآت والعنف وحركية الصور ليوقظ حساسية القارىء ، وليضعه في مناخ شعري انساني يحمله الى عالم سحري موعود".

لقد أحس القارىء العربي انه امام نوع ادبي جديد يحمل تعابير هي أقرب الى الشعرية منها الى النثرية ، بل هو نوع فني يدل على تجربة انسانية حية ، محضة ، في اتجاه اكتشافات حقيقة الوجود في وحدة ناطقة متحركة ، لكن شكلها البنائي ظل في طرف النثر ، يقول « ادونيس »:

« ان النثر كما يمارسه هؤلاء شعراء قصيدة النثر ، انما هو نثر اخر ما تزال تنتظر الناقد البصير الخلاق الذي يكشف لنا عن اسسه الفنية ، وآفاقه الجمالية ، واذا كان بعضهم يقول ، باصرار ، انه ليس شعرا ، فمن الممكن القول باليقين نفسه ، انه كذلك ليس نثرا ، وانما هو نوع كتابي جديد .. » ولكن « قصيدة النثر العربية » التي ظهرت بعد الخمسينات مع الشعر الحر الحديث ، التفعيلي التوقيعي ، مرافقة لحركات التحرر الوطني والقومي في اتجاه التحرر والتحول الى الديمقراطية الصحيحة، اخذت تعي ذاتها ، وتقف مكتشفة ، بالضرورة التطورية ، والضرورة الزمنية المستقبلية ، الحس الانساني وطموح الانسان الى الارتقاء بافكاره واحاسيسه واقامة جدلية التواصل والبناء لخير المجموع ضمن مقومات جمالية جديدة ، ومقومات فكرية بمستوى ثقافي يتلاءم ومتطلبات الحياة المتقدمة نحو تغييرات جذرية في البنية الاجتماعية من جهة ، والتركيب العلمي من جهة ثانية .

لقد تطور مفهوم « الشعر المنثور » الى « قصيدة النثر » وتؤكد على كلمة « قصيدة » بالذات عبر الستينات والسبعينات باتجاه الحداثة ، وقدم الشعراء جهدهم المشكور الثقافي وغير الثقافي في عملية تأهيل هذه القصيدة لتتبوأ الواجهات الادبية ، ولهذا نذكر من هؤلاء الشعراء على سبيل العرض : على احمد سعيد (ادونيس) انسي الحاج ، وجماعة مجلة شعر المحتجبة ، وفاتح المدرس ، حامد بدرخان ، سليمان عواد ، محمد الماغوط ، سنية صالح ، امل جراح ، ياسين رفاعية ، نوري الجراح ، عائشة ارناؤوط ، مصطفى النجار ، صدر الدين الماغوط ، اسعد الجبوري ، وفيق خنسة ، علي عبد الكريم ، رياض الصالح حسين ، محمد عمران « في كتابه الملاحة » بندر عبد الحميد « في المغامرات » واسماعيل عامود . ولكن هل وصلت « قصيدة النثر » الى المكان الذي يجب ان تقف فيه على انها بالفعل جوهر شعر يمكن التأسيس عليه والانطلاق منه للكتابة الشعرية العربية ؟؟ الجواب ، هو إنه حتى ألان لا تزال هذه القصيدة في طور التجريب ولو انها في مضمونها تتبنى الفكر التقدمي العربي ، يقول الشاعر ادونيس في آخر كتاباته حول المنثور الشعري : « لا ابالغ اذا قلت ان في هذا المنثور الشعري شعرا لا يضاهيه الا القليل مما نعرفه من الموزون . بل ان ثمة نماذج من هذا المنثور هي التي يجب من الان فصاعدا أن تكون منطلقا للكتابة الشعرية العربية ، وتبعا لذلك ارى ان الموزون الشعري لا يمثل وحده الشعرية العربية ، وعالمها ، وانه لا بد، للكشف عن هذين ومعرفتهما بعمق، من دراسة المنثور الادبي ايضا وهنا تحضرني ذكرى قراءة فصل من كتاب « الايك والغصون » لابي العلاء المعري وهو في شكله وحتى مضمونه قريب .. من « النثر الشعري » ابتكر فيه المعري فنا جديدا في النثر يشبه التسميط في الشعر اي الذي تتنوع فيه القوافي ويلتزم قافية بعينها في نهايات المقاطع ، فهل هذا الذي نبتكره من فن كتابي في « قصيدة النثر » يضر يا ترى بمجتمع الشعر العربي في عصرنا الراهن والمستقبلي ؟؟ وهل هذا المولود الجديد يلغي لغتنا القومية الخالدة ، ام انه يرفدها .. وبالتالي ، هل يزيح القصيدة الخليلية عن الدرب ..؟؟

اعتقد .. ومعي كثيرون .. ان العداء للقصيدة النثرية ، يجب أن لا يكون ، والا اتهمنا بالجفاف والقحط وبعدم القابلية للتطور ومواكبة حضارات العالم ..

عن جريدة تشرين بدمشق — اسماعيل عامود

* * *

سعر بيع مجلة الاديب :

العراق	٣٠٠ فلس
الكويت	٤٠٠ فلس
ابو ظبي	٥ دراهم
دبـي	٥ دراهم
قطـر	٥ ريالات
البحرين	٥٠٠ فلس
الاردن	٣٠٠ فلس
السعودية	٥ ريالات
اليمـن	٥ ريالات
عـدن	٥٠٠ فلس
مصـر	٣٠٠ مليم
ليبيـا	٤٠٠ درهم
تونس	٤٠٠ مليم
المغرب	٥ دراهم

من:

"استهلال وتمهيد: انطولوجيا النثر العربي صوب قصيدة النثر"
مختارات من الجاهلية حتى اليوم،
مع دراسة تفصيلية لمفهوم النثر الشعري ولقصيدة النثر.

تحاول معظم الدراسات العالمية الحالية حول قصيدة النثر، اعادة الاعتبار الشعري إلى عدد من نصوص كتبت كنثر وليس كقصيدة نثر، بغية اطلاع القارئ على ضرورة اجتراح قراءة جديدة للتراث تناقض والوعي العام الذي لم ير التراث إلا كمحاكمة اكتفاء ذاتي ضد الآخر، لا بعوة هذا الآخر لاكتشاف ما هو ساري المفعول من نصوص مطمورة في هذا التراث الذي رغم أنه يتبجح به، فهو على جهل كامل به. بعبارة أخرى، فتح نافذة جديدة تتسلل من خلالها إلى منجم التراث العربي علّ عدداً من النصوص يمكن تقديمه كتمهيد لقصيدة النثر، ومن ثم ضمه إلى نماذج كتبت، في قرننا هذا، كقصائد نثر أو شعر منثور. وفكرتنا هذه ترمي إلى شيء يختلف كلياً مع ما يرمي إليه بعض العوام الذين يحاربون ايجاد كل معالم التطور المعاصر في أطلال التراث العربي ارضاء لسلفية شوفينية تنم عن جهل مطبق بمفهوم الحداثة وبما تنتجه ضرورةً من أشكال تعبير تتلاءم والتطور الاجتماعي كقصيدة النثر مثلاً، وبالتالي يتحولون إلى كارثة على تراث العربية نفسه وقراءاتهم السلفية هذه. والغريب أننا، عكس هؤلاء، وجدنا أنه لا يمكن التقاط أي نص من كتابات التوحيدي مثلاً، وتقديمه كقصيدة نثر، أو حتى نثر شعري، بينما يمكن العثور، لدى ابن حزم، في "طوق الحمامة" مثلاً، على ما يمكن أن يجعلنا اعتباره قصيدة نثر وحتى بالمفهوم المعاصر لها:

> "كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه، إذ لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها، وبهت أبي، وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي، فمسحت وجهي، ثم عدت، واعتذرت بأنه غلبني رعاف".

هذه قصيدة نثر حديثة فهي حدث كامل تعتمد السردية فيها على انخطاف حلمي تتدافع فيه الجمل تدافعاً تدريجياً ضمن وحدة عضوية، بحيث أن كل جملة تؤدي بشكل مكثف وظيفةً تذهب بها الجملة المقبلة إلى وظيفة ثانية حتى يكتمل الهدف - الرقعة المطلوبة. بينما يصعب أمر العثور على نثر شعري أو قصيدة نثرية في اشارات التوحيدي؛ حيث تكرار وتكثير الدندنات السجعية يبلغ حداً لا تخلو معه من التصريح بعد يضع جمل ب الخ:

> "أشرقت الأكوان بالأشباح، وشرّقت الأعيان بالأرواح، وتجلّت أسرارُ الحقّ فيها بين الاقتراح والارتياح، وتناغت النفوس على بُعد الديار بما تتخافتُ فيه الأفواه على قرب المزار، وردّت على الناظرين خزائن الأبصار، والتقت في الغيب سوانحُ الإقرار والإنكار، وقيل لصاحب الشوق: هِمْ ولَهاً، وغب عَلَهاً، وقيل لصاحب الوجد: ردْ شَفاً، أو مت كمداً..." الخ الخ الخ

"النثر الشعري ليس قصيدة النثر"، على حد قول أحد أسيادها في القرن العشرين ماكس جاكوب في كتابه الشهير "كُوب الزّار". وإن كنا متفقين على أن النثر الشعري يمهد بالضرورة، في كل لغة، المنحى الجمالي لظهور قصيدة النثر وتركيزها على ضرورة الاهتمام بإيقاع خفي متوازن للجملة (١). على أن قصيدة النثر لا تنحصر في هذا المنحى الجمالي أو في تلك الجزالة اللغوية، وإنما في جوهرها الأساسي المرموز إليه بثلاثة مواصفات:

Briévise - Intensité - Gratuité

ايجاز - توتر - جُزاف

حق أن التوتر ينطوي على الكثافة والشدة، لكن لشرح هذه المبادئ الثلاثة التي لخصها موريس شامبلان في انطولوجيا قصيدة النثر التي نشرها سنة ١٩٤٦، نحاول أن نستعين بعبارات بشر فارس عندما وضع مفهومه لنوع من القصة القصيرة دون أن يدري أنه كان يلخص مفهوم قصيدة النثر، وهو الذي تجرأ على اجتراح الشعر المرسل Free Verse في الثلاثينات:

أن ما يميز قصيدة النثر عن جلّ الاجناس الأدبية الأخرى هو اعتمادها على الاقتصاد "في العرض حتى تفلت من جفوة السرد وبالتالي من الخطابة والاعتراف الأنانيّ المحدّين بالموعظة. ذلك أن "مادتها حادث تفه" أي يقع جزافاً(ونريد هنا معنى Gratuité)، "عبارة سانحة، شعور قد ومض؛ مع اجتناب التبيين المنطقي. عليها أن تثير القارئ وأن تشغل باله. وما بها حاجة إلى حبكة متصلة السلك؛ بل شأنها أن تكون جسّات تتلاحق حيث الايقاع الظاهر الهابط، المستقيم المتكسر، لا تحبسه خطة ملفقة في ذهن الشاعر". فمدار قصيدة النثر، إذاً، سرد قصصي ليس له أية علاقة بقوانين

السردية المتعارف عليها في القصة. إنه سرد. متحرك حيث الافصاح عن الفكرة متوتر الايقاع، شدةً كثافته تدفع القارئ إلى أن "يتقرّى المواقف البعيدة أو يجسّ الرعدات العميقة" بنفسه، "مستضيئاً بالجملة اللاحقة ليُبصر السابقة".

واعتباراً من هذا المنطلق، نضطر إلى الاعتراف بأنه من الصعب تقديم أي نص من "مواقف ومخاطبات" النفري كقصيدة النثر، إلاّ في حالة اعتباط. لأنها تسبيحات وعظية لها غاية واضحة سلكها غير متقطع ولا متحرك، وإنما نمطي ثابت تكراري حيث الجملة تكشف عن مفارقة لتؤكدها الجملة اللاحقة دون أن تمهد للسرد بشيء، وهكذا تعود "خطابةً تُستر بمفرداتها الضخمة ويجُملها الوازعة بضاعة شعرية":

"أوقفني وقال لي: من أنت ومن أنا، فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار. وقال لي ما بقي نور في مجرى بحري إلا وقد رأيته، وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء فقبّل بين عينيّ وسلّم عليّ ووقف في الظل. وقال لي تعرفني ولا أعرفك، فرأيته كله يتعلق بثوبي ولا يتعلّق بي، وقال هذه عبادتي، ومال ثوبي وما ملت فلما مال ثوبي قال لي من أنا، فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه ولم تر عيني ولم تسمع أذني وبطل حسّي، ونطق كل شيء فقال الله أكبر، وجاءني كل شيء وفي يده حربة، فقال لي اهرب، فقلت إلى أين، فقال قع في الظلمة، فوقعت في الظلمة فأبصرت نفسي، فقال لي لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً فإذا أخرجتك منها أريتك نفسي فرأيتني وإذا رأيتني فأنت أبعد الأبعدين".

بالمقابل، نرى في السهروردي اسلوباً يرتقي به من النثر الشعري إلى صلب الحدث الكامن في قصيدة النثر:

"في يوم ما انطلقت من حجرة النساء، وتخلّصت من بعض قيود ولفائف الأطفال. كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسَق عن قبة الفلك اللاَزَوَرْدي، وتبدّت الظلمةُ التي هي شقيق العدم على أطرافِ العالم السفلي. وبعد أن أمسيت في غاية القنوطِ من هجمات النوم، أخذت شمعاً في يدي متضجّراً، وقصدتُ إلى رجالِ قصر أبي، وطوَّفتُ في ذلك الليل حتى مطلع الفجر، وعندئذ سنح لي هوَسٌ دخولُ دهليز أبي، وقد كان لذلك الدهليز بابان: أحدهما إلى المدينة، والآخر إلى الصحراء والبساتين. فمنْ فأغلقتُ البابَ الذي يؤدي إلى المدينة إغلاقاً محكماً، وبعد رتّجه قصدتُ إلى الفتق الذي يؤدي إلى الصحراء، وعندما رفعتُ الرِّتاجَ نظرتُ وإذا عشرةُ شيوخٍ حِسانِ السيماء قد اصطفّوا هناك صفّاً صفّاً. وقد أعجبتني هيئتُهم وجلالتهم وهيبتُهم وعظمتهم، وسناهم، وشهرتُ في حيْرةٍ عظيمة من جمالهم وروعتهم وشمائلهم حتى انقطعت عني مُكْنةُ نطقي.. وفي وجل عظيم، وفي غايةٍ من الارتجاف قدّمتُ رِجْلاً وأخّرتُ أخرى، وعندئذ قلت لنفسي: شجاعة! لنكن مستعدين لخدمتهم وليكن ما يكون".

---

١ - إن أحد عوامل ظهور النثر الشعري في أوروبا هو الترجمة وهنا يجب الانتباه إلى نقطة جوهرية وهي: أن الترجمات التي كانت تتم من القرن السابع عشر وحتى عهد قريب، لأعمال شعرية كبيرة، كانت تترجم إلى قطع نثرية وليس نثراً مقطعاً كما هو سائد في الترجمات العربية للشعر الأوروبي. وربما هذا أحد أسباب الخلط الذي تم عند نشوء قصيدة النثر العربية. وأود أن أذكر إن لمقالة ادونيس دوراً رئيسياً في هذا الخلط، لأنها اساءت فهم نقطة جوهرية في مفهوم قصيدة النثر: إن قصيدة النثر لم تأت ضد الوزن، وبالتالي ليست بديل الشعر. إنما جاءت كنتيجة تطور داخل النثر الفرنسي. ولذلك هي نمط أدبي جديد وجد فيه كبار أساطين الشعر الأوروبي مثل مالارميه، بودلير، أوسكار وايلد، وليام كارلوس وليامز، نفساً آخر وميدان تجريب للوصول إلى عوالم جديدة يتجلى فيها النثر شعراً حليفاً للشعر الموزون. إن الرعب في الأمر هو أن أدونيس انتظر ظهور اطروحة دكتوراه لطالبة اسمها سوزان برنار، حتى يقرأ أن هناك شعراً اسمه قصيدة نثر، جاهلاً أن ثمة قرنا من النتاج الموزون والتطورات بعد أن قصيدة النثر نفسها لم تعد تسمى قصيدة نثر وإنما القصيدة فحسب، خاصة في فرنسا. التخلف هذا أليس سبب آخر من أسباب عجز أدونيس حتى اليوم، عن كتابة قصيدة نثر واحدة بالمعنى الحقيقي لهذا النوع الأدبي؟ مع الاعتذار لقول العميد، والأرقاء الآخرين!

كما أن عدم القدرة على القطيعة مع معطيات التراث قطيعة لا رجوع عنها، واضح من التشطير المتعمد للشعر الأوروبي حتى قصائد النثر منه. ذلك لأن تقديم الشعر الأوروبي نثراً قد يساعد على خلق نثر شعري، يمهد القطيعة مع معطيات شعراء التفعيلة كلها، ويفتح آفاقاً جديدة للتجربة الشعرية. والجميع يعرف تأثير الترجمة النثرية للعهد القديم، على مجمل الشعر العربي المعاصر وعلى النثر العربي بالأخص. أعرف أن اليوم ثمة الكثير من "شعراء" يطيب لهم أن يسموا بشعراء "الحداثة الثانية"، كما لو أن الحداثة التي لا يمكن أن تكون إلا أوروبية، لها طور أول في ذلك التراث ... والحق أن الحداثة الأولى لم تكد تبدأ بمعالم حقيقية حتى يومنا هذا.

عبدالقادر الجنابي

استفتاء حـــول قصيدة النثـر

١ - هل اخترت قصيدة النثر، لعدم معرفتك بالأوزان الشعرية، طريقاً سهلة للتعبير عن جوانيتك الشعرية، أم بسبب شعور تلقائي ادركت بأنها هي ايقاع المُعاصرَة وموسيقاها الشعري؟

٢ - "الشعر الحر" ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free Verse، أطلق على شعر خال من الوزن والقافية، وخير من يمثله هو وولت ويتمان ومعظم الشعر الأوروبي المعاصر. وفي العربية، محمد الماغوط، توفيق صايغ، جبرا ابراهيم جبرا وكل الشعراء الذين يلتزمون الأشطر شكلاً. بينما قصيدة النثر Poème en prose هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات تجانس فقرات أي نثر آخر. التمييز هذا، تنبه إليه في أوائل الستينات، جبرا ابراهيم جبرا في مقالة له "الشعر الحر والنقد الخاطئ" ويوسف الخال في مجلة "شعر". ومع هذا فإن الذي انتصر هو التشويش والجهل المطبق بحقيقة قصيدة النثر. لماذا لم يسر مفعول التمييز هذا، الهام جداً، في بنية الخلق الشعري العربي المعاصر.

٣ - ألا ترى، أولاً، أن اشكالية الاسم هذه هي جوهر الاشكالية التي يعانيها الشاعر العربي المعاصر في علاقته مع تراثه؟ وثانياً، أنها تعبّر، قبل كل شيء، عن إشكالية اجتماعية جد كبيرة؟

٤ - ألا تعتقد بأن أي تجديد في الشعر هو انعكاس ممهد لتجديد في بنية المجتمع، وبالتالي أن قصيدة النثر هي أعلى المراحل الشعرية للتطور الاجتماعي؟

٥ - "الشعر الحديث نثر". تصريح كهذا غالباً ما يثير عداء غير مفسر. ماذا عنك أنت ؟

* * *

بعد قصيدة فيرلنغيتي يجد القارئ الوجبة الأولى من الأجوبة

من:

"استهلال وتمهيد: انطولوجيا النثر العربي صوب قصيدة النثر"

مختارات من الجاهلية حتى اليوم،

مع دراسة تفصيلية لمفهوم النثر الشعري ولقصيدة النثر.

تحاول معظم الدراسات العالمية الحالية حول قصيدة النثر، اعادة الاعتبار الشعري إلى عدد من نصوص كتبت كنثر وليس كقصيدة نثر، بغية اطلاع القارئ على ضرورة اجتراح قراءة جديدة للتراث تناقض والوعي العام الذي لم ير التراث إلا كمحاجة اكتفاء ذاتي ضد الآخر، لا بعين هذا الآخر لاكتشاف ما هو ساري المفعول من نصوص مطمورة في هذا التراث الذي رغم أنه يتبجح به، فهو على جهل كامل به. بعبارة أخرى، فتح نافذة جديدة تتسلل من خلالها إلى منجم التراث العربي على عدداً من النصوص يمكن تقديمه كتمهيد لقصيدة النثر، ومن ثم ضمه إلى نماذج كتبت، في قرننا هذا، كقصائد نثر أو شعر منثور. وفكرتنا هذه ترمي إلى شيء يختلف كلياً مع ما يرمي إليه بعض العوام الذين يحاولون ايجاد كل معالم التطور المعاصر في أطلال التراث العربي ارضاء لسلفية شوفينية تنم عن جهل مطبق بمفهوم الحداثة وبما تنتجه ضرورةً من أشكال تعبير تتلاءم والتطور الاجتماعي، كقصيدة النثر مثلاً، وبالتالي يتحولون إلى كارثة على تراث العربية نفسه وقراءتهم السلفية هذه. والغريب أننا، عكس هؤلاء، وجدنا أنه لا يمكن التقاط أي نص من كتابات التوحيدي مثلاً، وتقديمه كقصيدة نثر، أو حتى نثر شعري، بينما يمكن العثور، لدى ابن حزم، في "طوق الحمامة" مثلاً، على ما يمكن أن يجعلنا اعتباره قصيدة نثر وحتى بالمفهوم المعاصر لها:

> "كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه، إذ لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها، وبهت أبي، وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي، فمسحت وجهي، ثم عدت، واعتذرت بأنه غلبني رعاف".

هذه قصيدة نثر حديثة فهي حدث كامل تعتمد السردية فيها على انخطاف حلمي تتدافع فيه الجمل تدافعاً تدريجياً ضمن وحدة عضوية، بحيث أن كل جملة تؤدي بشكل مكثف وظيفةً تذهب بها الجملة المقبلة إلى وظيفة ثانية حتى يكتمل الهدف - الرؤية المطلوبة، بينما يصعب أمر العثور على نثر شعري أو قصيدة نثرية في اشارات التوحيدي؛ حيث تكرار وتكثير التدفقات السجعية يبلغ حداً لا تملك معه من التصريح بعد بضع جمل بـ الخ:

> "أشرقت الأكوان بالاشباح، وشرّقت الأعيان بالأرواح، وتجلّت أسرارُ الحقّ فيها بين الاقتراح والارتياح، وتناءت النفوس على بُعد الديار بما تتخافتُ فيه الأفواه على قرب المزار، وبدّت على الناظرين خوازن الأبصار، والتفت في الغيب سوانحُ الإقرار والإنكار، وقيل لصاحب الشوق: هِمْ وَلَهاً، وغب عَلَهاً، وقيل لصاحب الوجد: ردّ شَتاً، أو مت كمداً..." الخ الخ الخ

"النثر الشعري ليس قصيدة النثر"، على حد قول أحد أسيادها في القرن العشرين ماكس جاكوب في كتابه الشهير "كُوب الزّار". وإن كنا متفقين على أن النثر الشعري يمهد بالضرورة، في كل لغة، المنحى الجمالي لظهور قصيدة النثر وتركيزها على ضرورة الاهتمام بإيقاع خفي متوازن للجملة (١). على أن قصيدة النثر لا تنحصر في هذا المنحى الجمالي أو في تلك الجزالة اللغوية، وإنما في جوهرها الأساسي المرموز إليه بثلاثة مواصفات:

Briévise - Intensité - Granuité

ايجاز - توتر - جُزاف

حق أن التوتر ينطوي على الكثافة والشدة، لكن لشرح هذه المبادئ الثلاثة التي لخصها موريس شامبلان في انطولوجيا قصيدة النثر التي نشرها سنة ١٩٤٦، نحاول أن نستعين بعبارات بشر فارس عندما وضع مفهومه لنوع من القصة القصيرة دون أن يدري أنه كان يلخص مفهوم قصيدة النثر، وهو الذي تجرأ على اجتراح الشعر المرسل Free Verse في الثلاثينات:

أن ما يميز قصيدة النثر عن جلّ الاجناس الأدبية الأخرى هو اعتمادها على الاقتصاد "في العرض حتى تفلت من جفوة السرد وبالتالي من الخطابة والاعتراف الأنانيّ المحدثين بالموعظة. ذلك أن "مادتها حادث تافه" أي يقع جزافاً/ ونريد هنا معنى Granuité)، "عبارة سانحة، شعور قد ومض؛ مع اجتناب التبيين المنطقي. عليها أن تثير القارئ وأن تشغل باله. وما بها حاجة إلى حبكة متصلة السلك؛ بل شأنها أن تكون جسّات تتلاحق حيث الايقاع الظاهر الهابط، المستقيم المتكسر، لا تحبسه خطة مغلقة في ذهن الشاعر". فمدار قصيدة النثر، إذاً، سرد قصصي ليس له أية علاقة بقوانين

السردية المتعارف عليها في القصة. إنه سرد متحرك حيث الافصاح عن الفكرة متوتر الايقاع، شدة كثافته تدفع القارئ إلى أن "يتقرى المواقف البعيدة أو يجس الرعدات الدقيقة" بنفسه، "مستضيئاً بالجملة اللاحقة ليُبصر السابقة".

واعتباراً من هذا المنطلق، نضطر إلى الاعتراف بأنه من الصعب تقديم أي نص من "مواقف ومخاطبات" النفري كقصيدة النثر، إلاّ في حالة اعتباط. لأنها تسبيحات وعظية لها غاية واضحة سلكها غير متقطع ولا متحرك، وإنما نمطي ثابت تكراري حيث الجملة تكشف عن مفارقة لتؤكدها الجملة اللاحقة دون أن تمهد للسرد بشيء، وهكذا تعود "خطابةً تُستر بمفرداتها الضخمة وجُملها الوازنة بضاعة شاعرية":

"أوقفني وقال لي: من أنت ومن أنا، فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار. وقال لي ما بقي نور في مجرى بحري إلا وقد رأيته، وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء فقبّل بين عينيّ وسلّم عليّ ووقف في الظل. وقال لي تعرفني ولا أعرفك، فرأيته كله يتعلق بثوبي ولا يتعلّق بي، وقال هذه عبادتي، ومال ثوبي وما مِلت فلما مال ثوبي قال لي من أنا، فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه ولم تر عيني ولم تسمع أذني وبطل حسّي، ونطق كل شيء فقال الله أكبر، وجاءني كل شيء وفي يده حربة، فقال لي اهرب، فقلت إلى أين، فقال قع في الظلمة، فوقعت في الظلمة فأبصرت نفسي، فقال لي لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً فإذا أخرجتك منها أريتك نفسي فرأيتني وإذا رأيتني فأنت أبعد الأبعدين".

بالمقابل، نرى في السهروردي اسلوباً يرتقي به من النثر الشعري إلى صلب الحدث الكامن في قصيدة النثر:

"في يوم ما انطلقت من حجرة النساء، وتخلّصت من بعض قيود ولفائف الأطفال. كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسَق عن قبة الفلك اللازوَرْدي، وتبددت الظلمة التي هي شقيق العدم على أطرافِ العالم السفلي. وبعد أن أصبحت في غاية القنوطِ من هجمات النوم، أخذت شمعاً في يدي متضجّراً، وقصدتُ إلى رجالِ قصر أمي، وطوّفتُ في ذلك الليل حتى مطلع الفجر، وعندئذ سنح لي هوَسٌ دخولُ دهليز أبي، وقد كان لذلك الدهليز بابان: أحدهما إلى المدينة، والآخر إلى الصحراء، والبساتين. فمضيتُ فأغلقتُ البابَ الذي يؤدي إلى المدينة إغلاقاً محكماً، وبعد رتّجه قصدتُ إلى الفتق الذي يؤدي إلى الصحراء، وعندما رفعتُ الرِّتَجَ نظرتُ وإذا عشرةُ شيوخٍ حِسان السيماء قد اصطفوا هناك صفّاً صفّاً. وقد أعجبتني هيئتُهم وجلالتهم وهيبتُهم وعظمتهم، وسناهم، وبُهرتُ في حيْرةٍ عظيمة من جمالهم وروعتهم وشمائلهم حتى انقطعت عني مُكْنةُ نطقي... وفي وجل عظيم، وفي غايةٍ من الارتجاف قدّمتُ رجْلاً وأخّرتُ أخرى، وعندئذٍ قلت لنفسي: شجاعة! لنكن مستعدين لخدمتهم وليكن ما يكون".

---

١ - إن أحد عوامل ظهور النثر الشعري في أوروبا هو الترجمة وهنا يجب الانتباه إلى نقطة جوهرية وهي: أن الترجمات التي كانت تتم من القرن السابع عشر وحتى عهد قريب، لأعمال شعرية كبيرة، كانت تترجم إلى قطع نثرية وليس نثراً مقطعاً كما هو سائد في الترجمات العربية للشعر الأوروبي. وربما هذا أحد أسباب الخلط الذي تم عند نشوء قصيدة النثر العربية. وأود أن أذكر إن لمقالة أدونيس دوراً رئيسياً في هذا الخلط، لأنها أساءت فهم نقطة جوهرية في مفهوم قصيدة النثر: إن قصيدة النثر لم تأت ضد الوزن، وبالتالي ليست بديل الشعر. إنما جاءت كنتيجة تطور داخل النثر الفرنسي. ولذلك هي نمط أدبي جديد وجد فيه كبار أساطين الشعر الأوروبي مثل مالارميه، بودلير، أوسكار وايلد، وليام كارلوس وليامز، نفساً آخر وميدان تجريب للوصول إلى عوالم جديدة يتجلى فيها النثر شعراً حليفاً للشعر الموزون. إن الرعب في الأمر هو أن أدونيس انتظر ظهور أطروحة دكتوراه لطالبة اسمها سوزان برنار، حتى يقرأ أن هناك شعراً اسمه قصيدة نثر، جاهلاً أن ثمة قرناً من النتاج المزدهر والتطورات بعد. أن قصيدة النثر نفسها لم تعد تسمى قصيدة نثر وإنما قصيدة فحسب، خاصة في فرنسا. أليس هذا التخلف هو سبب آخر من أسباب عجز أدونيس حتى اليوم، عن كتابة قصيدة نثر واحدة بالمعنى الحقيقي لهذا النوع الأدبي؟ مع الاعتذار لقول العبيد، والأرقّاء الآخرين!

كما أن عدم القدرة على القطيعة مع معطيات التراث قطيعة لا رجوع عنها، واضح من التشطير المتعمد للشعر الأوربي حتى قصائد النثر منه. ذلك لأن تقديم الشعر الأوربي نثراً قد يساعد على خلق نثر شعري، يمهد للقطيعة مع معطيات شعراء التفعيلة كلها، ويفتح آفاقاً جديدة للتجربة الشعرية. والجميع يعرف تأثير الترجمة النثرية للعهد القديم، على مجمل الشعر العربي المعاصر وعلى النثر العربي بالأخص. أعرف أن اليوم ثمة الكثير من "شعراء" يطيب لهم أن يسموا بشعراء "الحداثة الثانية"، كما لو أن الحداثة التي لا يمكن أن تكون إلا أوروبية، لها جذور أول في ذلك التراث... والحق أن الحداثة الأولى لم تكد تبدأ بمعالم حقيقية حتى يومنا هذا!

عبدالقادر الجنابي

استفتاء حول قصيدة النثر

١ – هل اخترت قصيدة النثر، لعدم معرفتك بالأوزان الشعرية، طريقاً سهلة للتعبير عن جوانيتك الشعرية، أم بسبب شعور تلقائي ادركت بأنها هي ايقاع المُعاصَرَة وموسيقاها الشعري؟

٢ – "الشعر الحر" ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free Verse، أطلق على شعر خال من الوزن والقافية، وخير من يمثله هو وولت ويتمان ومعظم الشعر الأوروبي المعاصر. وفي العربية، محمد الماغوط، توفيق صايغ، جبرا ابراهيم جبرا وكل الشعراء الذين يلتزمون الأشطر شكلاً. بينما قصيدة النثر Poème en prose هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات تجانس فقرات أي نثر آخر. التمييز هذا، تنبه إليه في أوائل الستينات، جبرا ابراهيم جبرا في مقالة له "الشعر الحر والنقد الخاطئ" ويوسف الخال في مجلة "شعر". ومع هذا فإن الذي انتصر هو التشويش والجهل المطبق بحقيقة قصيدة النثر. لماذا لم يسر مفعول التمييز هذا، الهام جداً، في بنية الخلق الشعري العربي المعاصر.

٣ – ألا ترى، أولاً، أن اشكالية الاسم هذه هي جوهر الاشكالية التي يعانيها الشاعر العربي المعاصر في علاقته مع تراثه؟ وثانياً، أنها تعبّر، قبل كل شيء، عن إشكالية اجتماعية جد كبيرة؟

٤ – ألا تعتقد بأن أي تجديد في الشعر هو انعكاس ممهد لتجديد في بنية المجتمع، وبالتالي أن قصيدة النثر هي أعلى المراحل الشعرية للتطور الاجتماعي؟

٥ – "الشعر الحديث نثر". تصريح كهذا غالباً ما يثير عداء غير مفسر. ماذا عنك أنت ؟

* * *

بعد قصيدة فيرلنغيتي يجد القارئ الوجبة الأولى من الأجوبة

الكويت

البيان_الكويتية
العدد رقم 531
1 أكتوبر 2014

من تَودُّد إلى جلنار:
التناص بين "ألف ليلة وليلة" ورواية "سبعة" للقصيبي

بقلم: حياة الياقوت *

س: ما هي أفضل طريقة لتعريف مصطلح معقد مثل التناص؟
ج: الاطلاع على مثال عمليّ عليه.

لم يكن لي ضلع في هذا الاكتشاف، كان الأمر قدرا سعيدا أهداني الله إياه. حدث أن قرأت رواية الدكتور غازي القصيبي "سبعة"، ثم وبعدها بفترة قصيرة، قرأت في أحد الكتب إشارة إلى قصة الجارية "تودّد" التي وردت في ألف ليلة وليلة، فشعرت بأمر مألوف في القصة. هرعت إلى "ألف ليلة وليلة" أقرأ ما قالته شهرزاد عن حكاية "تودد" الجارية الألمعية، وأقارنه بـ"جلنار" الشخصية المركزية في رواية "سبعة"، فخرجت بتشخيص قاطع: هذه حالة تناص ناجحة، تناص استعار الهيكل العام وحسب، ووضع بصمته الخاصة على كل صفحات العمل، تناص له تفاصيل مغايرة، ونهاية تكاد تكون مناقضة للنص الأقدم.

تودد الجارية الموسوعية

وردت حكاية "تَودُّد" بين الليلة ٤٢٩ إلى الليلة ٤٥٥ من ليالي ألف ليلة وليلة. وتحكي عن رجل شديد الثراء بدّد كل ما ورثه ما خلا جارية اسمها تودّد، وهي التي اقترحت على سيّدها أن يبيعها على الخليفة هارون الرشيد، ويطالب مبلغا كبيرا مقابلا لها. وحين استكثر الخليفة المبلغ عليها، طلبت منه أن يختبرها ليعرف أنه لا نظير لها. ويفعل الخليفة ذلك.

يُستدعى لمناظرة تودد سبعة أشخاص من تخصصات مختلفة تشمل مناحي الحياة كلها آنذاك، وهي الأمور التي ادعت تودد أنها تحسنها. فلم تكن فقط جارية خارقة الجمال، بل كان لها اطلاع موسوعي وذاكرة فولاذية.

اجتازت توكل امتحانات كل من:

١. الفقيه، الذي أجابت على أسئلته بكل اقتدار، فسلّم أمام الخليفة أنها أعلم منه. لكن تودد لم تكتف بهذا، بل قلبت الطاولة عليه، وجعلت تسأله، حتى وصلت إلى مسألة لم يعرف جوابها. وكان ثمن إعلانها للتفسير أن ينزع ثيابه، فبادر الخليفة قائلا "فسّريها وأنا أنزع لك ما عليه من الثياب"،

* كاتبة من الكويت.





د.غازي القصيبي

وحدث هذا فعلا! وحين تصدى لها رجل آخر من الحضور، فعلت به الأمر نفسه، فأقرّ لها بالتفوق.

٢. العالم بالقرآن الكريم وتفسيره وقراءاته.

٣. الطبيب.

٤. المنجّم.

٥. الفيلسوف.

٦. النظّام المتكلم في كل علم وفن.

٧. معلّم الشطرنج، ولاعب النرد، كما أن تودد عزفت على العود، فأحسنت العزف (فنون الترفيه).

وكل هؤلاء فعلت بهم ما فعلته بأولهم! ومن يقرأ القصة يجد فيها طرافة وثراء بالمعلومات، حتى أنه يمكن بناء برنامج تلفزيوني كامل بناء على المبارزات المعلوماتية بين تودد وبين الرجال.

جلنار الإعلامية الفاتنة

في رواية "سبعة" للدكتور غازي القصيبي نجد جلنار، الفاتنة مقدمة برنامج "عيون العالم عليك"، تتحدى سبعة رجال من مشاهير دولة "عربستان X" في أن يحكي كل منهم عن الأسابيع الأكثر إثارة في حياته، ومن ينجح يفوز بها ... بجلنار!

نجد هنا مهمة الحكي اللصيقة بشهرزاد قد انتقلت لهؤلاء السبعة: الشاعر، والفيلسوف، والصحافي، والطبيب النفساني، والفلكي الروحاني، ورجل الأعمال، والسياسي. كلهم يتنافسون طمعا في جلنار.

يخصص فصل من الرواية لكل من السبعة يحكي فيه عن أحداث من حياته. ونجد أن سرد القصيبي ساخر مرح لا يخلو من كشف لمثالب المجتمع العربي كعادة القصيبي. فهناك الشاعر السارق لإبداع الآخرين ومثله الفيلسوف، والصحافي المبتز، والطبيب النفساني المدمن، والفلكي الدجال، والتاجر المخادع، والسياسي الفاسد.

ونجد جلنار هنا -بعكس تودد- هي من تضع الرجال في موضع

الاختبار، وهي المقيّم، وهي -للأسف- الجائزة! وإن كانت تودد قد عرّت متحديها، فإن القصيبي قد اختار أن يعرّي الرجال السبعة ويعرى معهم المجتمعات العربية عن طريق المذكرات التي سردها كل منهم عن نفسه.

خاتمة تودد

نجد أن تودد في النهاية تنتصر، ويُقر لها الجميع بالتفوق. ويقرر الخليفة هارون الرشيد أن يمنح صاحبها مئة ألف دينار (وهم عشرة أضعاف المبلغ الذي طلبه ثمنا لها)، ثم يسأل تودد عما تطلب، فتطلب أن تعود لسيدها. فيحقق لها ذلك، ويعطيها خمسة آلاف درهم لها، ويصير سيدها نديما للرشيد.

ورغم طوباوية النهاية السعيدة، بانتصار تودد، إلا أنه انتصار ذكوري. امرأة موسوعية مثل تودد تختار في النهاية مصيرا مترعا بالذل الذي يتزيا بثياب الوفاء والإيثار. من بلغ كل هذا العلم لا يرضى العبودية لغير الله، وأقلّ ما كان يمكنها أن تطلبه كان العتق. والمشكلة أن سيدها لم يفكر أن يشكرها على صنيعها بأن يعتقها، كان كمن لديه أعجوبة يتكسب من ورائها؛ قزم بهلوان، أو ببغاء ناطق!

لماذا لم تستعمل تودد كل هذه المواهب من قبل كي تفتدي نفسها بطريقة أو بأخرى، بل ظلت جارية مستكينة لم تكشف عن مواهبها إلا كي تبيع نفسها لتنقذ سيدها من الفقر؟ كل هذا يقدم لنا نموذجا من المرأة الأعجوبة، لكن المكبّلة بالعجز والاستكانة.

هل تجتمع المعرفة الموسوعية مع الخضوع؟ يمكننا أن نجيب عن هذا إذا سألنا كيف صارت تودد هكذا؟ ومن أين حازت هذه المعرفة؟ كان للجواري فرصة لمخالطة مجالس مالكيهن، وهي وإن كان فيها لهو وطرب وعبث، فإن فيها ما فيها من نقاشات. ويبدو أن سيدها الثري كان له مجلس يرتاده العلماء، فتمكنت تودد من نهل المعرفة. لكن علينا أن نعي أن تودد كانت حفّاظة ماهرة، كان لديها المعرفة لا العلم بمعناه الأوسع، كانت قرصا صلبا هائلا بسعة ١٠ تيرابايت بمصطلحاتنا الحديثة! وهذا النموذج خطر، فهو وإن بدى مشرّفا، إن هو إلا تكريس للاسترقاق وبالذات الفكري والنفسي.

خاتمة جلنار

في النهاية، نجد تقرر جلنار أن تدعو السبعة إلى جزيرة "ميدوسا" اليونانية، ولا نعلم ما حدث سوى أن السبعة قضوا غرقا، في حين قضت جلنار على الشاطئ. وفي حين قامت تودد بالتسبب في تجريد السبعة من ثيابهم، كانت جلنار هي من وُجدت ميتة بلا ثياب.

جلنار، المرأة الذكية المراوغة، الإعلامية التي لا تستطيع أن تنفك من إسار الجسد. هي بالنسبة للإعلام وللسبعة وربما حتى للروائي مجرد جسد. جلنار مثل تودد جارية مملوكة، جارية للإعلام والمجتمع والوجدان الذكوري الشهواني.

في حكاية جلنار تبدو المرأة فيها مبادرة تتحكم بالسبعة وتختبرهم وتلوّعهم بالركض خلفها طمعا فيها، في حين أن تودد توضع موضع الاختبار والتشكيك. إلا أننا نجد في تودد نموذجا تقدّميا إذا ما قارناه بالنموذج الذي تقدمه جلنار. وإن ندري هل كان القصيبي يبشر بهذا ويستحسن، أم ينذر، أم يصف وحسب.

وحينما نقارن بين النهايتين نجد أن تودد -بشكل أو بآخر- أفضل حالا من جلنار! فتودد أقر لها الرجال بالتفوق المعرفي عليهم، في حين أقر السبعة لجلنار بالفتنة والغواية لا غير. كيف جاء هذا الفارق رغم أننا نفترض أن امرأة اليوم أفضل حالا من امرأة ذاك الزمان؟ الإجابة هي الراوي. فقصة تودد ترويها شهرزاد (أو هكذا نفترض، رغم تشكيك البعض بأنها شخصية وهمية لجمع شتات قصص تراثية)، في حين يروي "سبعة" رجل هو الدكتور غازي القصيبي. فكان من الطبيعي أن تتحيز شهرزاد للمرأة فتظهرها ظافرة، رغم أنها لم توفق في تحرير تودد من قيود المجتمع، فأبقت على عبوديتها، وحصرتها في المعرفة النقلية دون المعرفة التي تحرر صاحبها ربما لأن شهرزاد نفسها لم تصل إلى وعي يمكنها من الخوص في هذه الفكرة من حيث المبدأ. أما القصيبي، فيظهر انتصاره لما وقر في الوجدان الذكوري، فجلنار الدمية الإعلامية الحسناء، هي الجسد الذي يفاز به نظير التحدي.

تنتزع تودد إكبار السبعة، في حين لا تنال جلنار من السبعة سوى نظراتهم الساغبة.

اللافت أيضا أن شهرزاد اختارت أن ينتهي المطاف بالرجال السبعة مجردين من ثيابهم، في دلالة رمزية ليس على الانتصار وحسب، بل على كشف/تعرية جهلهم مقارنة بها. واختار القصيبي ذات الأمر، إلا أن جلنار هي التي وجدت على الشاطئ بلا ثياب في دلالة وكشف على مركزية الجسد في نظرة الرجال والمجتمع للمرأة.

نلاحظ أنه في حكاية القصيبي غاب الخليفة، وغاب السيد كشخصيات، إلا أنهم كانوا حاضرين كيانات ضاغطة في صورة التوقعاتً المجتمعية، التيار السائد، الصورة النمطية للمرأة. كما نلاحظ أن القصيبي تقاطع مع الحكاية الأصلية في شخصيات الطبيب والمنجّم والفيلسوف والناظم (الشاعر)، إلا أنه استبدل بالفقيه والعالم بالقرآن الكريم ولاعبي الشطرنج والنرد كلا من الصحافي ورجل الأعمال والسياسي.

إذا، هذا كان التناص بين الحكايتين وبين الشخصيتين. سبعة رجال، وامرأة، وتحد، وجائزة.

نهايتان متباينتان؛ تعيش تودد، وتموت جلنار.

نهايتان متشابهتان؛ ترسف تودد في نير العبودية، وكذلك جلنار تموت أسيرة الجسد.

من رسائل الرافعي . ألفاظ العلوم . الترادف في السجع

الشعر الجاهلي

منع الجاحظ أن يستعمل الخطيب — إذا كان متكلماً — ألفاظ المتكلمين إلا إذا عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً؛ وحرم العسكري على الأديب استعمال تلك الألفاظ في أي غرض؛ وأوجب ابن الأثير على الكاتب أن يعرف مصطلحات كل صناعة وأن يلم بكل علم وفن. فسألت الرافعي رحمه الله عن هذه الآراء الثلاثة، وسألته كذلك عما أخذه ابن الأثير على الصابي من أنه يرادف السجع في المعنى الواحد؛ ثم طلبت بعد ذلك أن يفضي برأيه فيما ذكره المنفلوطي رحمه الله من أن الشعر الجاهلي شعر ساذج. فجاءني هذا الجواب الشامل:

«أيها الأخ: السلام عليكم ورحمة الله. وبعد فإنه يسرني أن أعرف لكم هذه العناية بالأدب والتوفر عليه، ولعلكم واجدون فيه شيئاً من التعزية عما ترونه في حادثات الدهر من سوء الأدب...

أما الأسئلة فإني مجيبكم عنها بإيجاز. ولو أعان الله على إظهار ما بقي من أجزاء تاريخ آداب العرب لرأيتم فيها الجواب مطولاً مبسوطاً

أما كلام الجاحظ فصحيح؛ لأنه يريد «بالمتكلم» الرجل من أهل الجدل وعلماء الكلام؛ وهذا إذا هو استعمل ألفاظ صناعته في مخاطبة الناس من أهله وجيرانه، أو الكتابة إلى من هو في حكمهم والخطابة عليهم، كان ذلك مرذولاً منه وعُدّ متكلفاً ودخل في باب الغريب الذي يسمونه العي الأكبر؛ ولكن الجاحظ لم يمنع أن يفيض المتكلم مع المتكلمين بمثل تلك الألفاظ بل هو نبه على أن ذلك محمود منه

والأصل هو ما ورد في الحديث: خاطبوا الناس على قدر عقولهم. وصاحب المثل السائر لا يرى في كلامه إلى ما أراده الجاحظ بل هو يريد أن يلم الكاتب بمصطلحات كل صناعة ويشارك في كل علم وفن، إذ يجد في ذلك مادة ربما احتاج إليها في توليد معنى، أو في الكتابة عن واحد من أهل تلك الصناعات أو في ديوان من دواوين الإنشاء القديمة التي كانت تتناول أكثر أمور الدولة يومئذ، ففيها كاتب الرسائل وكاتب الخراج وكتّاب آخرون، وكانت تلك أغراض الكتابة من حيث هي صناعة. على أن ألفاظ العلوم الخاصة بها مما يصطلح عليه لا يجوز أن يستعان بها في الإنشاء إلا لغرض يستدعيها وإلا كانت من العي والفهاهة ونزلت منزلة الحشو ووقعت أكثر ما تقع لغواً. وهذا هو غرض العسكري

وأما عيب صاحب المثل على الصابي في ترادف السجع فأنا أراه في موضعه من النقد، لأن السجع صناعة لا سجية، والترادف قد يحسن الأسلوب المرسل لمتانة السياق وقوة السرد كما تجده في كتابة الجاحظ وغيره، ولكن الذي يسجع لا يضطر إليه لأن كل سجعة فاصلة فهو من باب الحشو لا غير. والصابي على قوته في الترسل ضعيف في السجع لا يبلغ فيه منزلة البديع، ولا جرم كان ذلك من ضعفه فيه

وأما شعر الجاهلية وسذاجته فلم أقرأ ما كتبه المنفلوطي في ذلك، ولكن شعر الجاهلية كشعر غيرهم إنما يصف أحوال الحياة التي شهدوها فيقع فيه ما يقع في سواه من القوة والضعف ويكون فيه الجيد والسخيف. على أن شعر فحول الجاهلية لا يتعلق به شيء من شعر غيرهم في صناعة البيان لا في صناعة الشعر إذ هم أهل اللغة وواضعوها

وفي الجزء الثالث من تاريخ الأدب زهاء أربعمائة صفحة في تاريخ الشعر العربي وفلسفته وأدواره الخ

على أني أحب لك ألا تحفل كثيراً بأقوال المتأخرين وكتاباتهم ومحاوراتهم فيما يختص بالأدب العربي وتاريخه لأنهم جميعاً ضعاف لم يدرسوه ولم يفكروا فيه، فابحث أنت وفكر واجتهد لنفسك فهذه هي السبيل...

كتبت على عجلة ساعة الانصراف، ففكر في الجواب واستخرج من قليله مالا يكون به قليلاً. والسلام عليكم ورحمة الله

٤ اكتوبر سنة ١٩١٦ (مصطفى صادق الرافعي)

(المنصورة) محمود أبو ريه

تصحيح اسم طبيب

كتب صديقنا القديم الدكتور باول كراوس المدرس بكلية الآداب مقالين نفيسين في الثقافة الغراء عن (هبة الله بن جميع الإسرائيلي المصري طبيب الملك الناصر صلاح الدين يوسف ابن أيوب. وضبط الدكتور الفاضل اسم الطبيب المصري هكذا «ابن جميع أو جُميّع »

وعجبت جداً كيف يغفل صديقنا المحقق عن صحة اسم هذا الطبيب الإسرائيلي المصري فيرويه على وجهين، مع أن النصوص والأخبار جميعها متفقة على رواية واحدة وهي ابن جميع بفتح الجيم لا غير. فلا حاجة بنا إلى تشديد الياء

قلت إن الأخبار الأدبية والتاريخية تؤيد هذا الوجه ولا تعرف

مصر
الرسالة
العدد رقم 1067
25 يونيو 1964

من روائع الأدب الاسلامي

البطار وفلسفة التصوف

للدكتور محمد غنيمي هلال

لا زال لأدب الصوفية مكانه فى تاريخ الادب العالمى ، على الرغم من مظهره السلبى لمن يقرؤه ولا يمعن النظر فى دلالاته الأعمق ، ذلك أنه يظل ذا قيمة انسانية حتى لو لم نبحث عن معانيه الخبيئة. فهو أولا تجارب حيوية صادقة لدى المتصوفة الحقيقيين الذى لم يكونوا فىمذهبهم بأدعياء . ومن شأن هذه التجارب الصادقة أن تجود فى الادب اذا صورت باقلام ذوى المواهب ، وفىهذا يفترق الادب الصوفى عن أدب الصناعة والتكلف ، وعن أدب التكسب والربح الذى منى به الشعر الغنائى العربى ، فاستنفد طاقات خلاقة أو كاد يستنفدها، كانت جديرة لو انصرفت الى تصوير ما عانته من شئون الحياة لعصرها ، ولو أخلصت لفكرها فى تصوير ما تؤمن به من مسائل أو قضايا ، شأن الادب الخالد فى الآداب العالمية كلها ، وقد كان الصدق دعامة الادب الصوفى فى عصوره الأصيلة وكان الصدق الواقعى فيما بين الكاتب ونفسه سبيلا الى جودة التجارب الادبية ، ونضج تصويرها الفنى .

وكان أدب المتصوفة كذلك أهم باعث على نشأة الادب القصصى ذى الطابع الفلسفى ، وهو الذى انفرد الادب الفارسى بالتوسع فيه بين الآداب الاسلامية الكبرى ، وقد كرس له كثير من كبار الصوفية جهدهم ، سواء فى صور القصص الشعرية الطويلة أم القصيرة . وفى هذه القصص بدا مظهر أصيل للعقلية الاسلامية عربية وغير عربية ، أثرت به صنوفا عميقة من التأثير فى السلوك الانسانى ، وفى الحياة الاجتماعية العامة ، وأيا ما كانت نتيجة هذا التأثير ، فلا يمكن أن يمنعنا ذلك من الاعجاب بالطاقة الفنية الفريدة لدى الأصلاء من هؤلاء ، وباخلاصهم لفنهم ومبادئهم فى وقت معا ، وأنهم عاشوا حياتهم فى صدق بينهم وبين أنفسهم ، واختاروا — عن حرية — موقفا لهم تجاه الاحداث والناس .

ومن نواحى الدلالات العميقة لأدب الصوفية — التى أشرنا اليها فى صدر المقال — أن أدب هؤلاء لم يكن سلبيا فى عاقبة أمره ، على الرغم من مظهره السلبى ، وطابع تشاؤمه الموغل فى الحزن ، ذلك أن هذا الادب كان هروبا من الحياة . ولكن المتصوفة عرفوا كيف يصبغون على هذا الهرب أبعادا تتجاوز مجرد الشكوى والأنات ، وحزن الضعف والتوانى، اذ انهم هربوا بفكرهم فى المناطق العليا من أجواء الروح المتعالية . حقا لقد عزف الصوفية عن نشدان السعادة فى هذه الحياة ، لانهم يائسون من الظفر بها فى هذه الحياة الدنيا ، وقد نشدوا سعادتهم فى العالم الآخر ، ودعوا الى التعجل بالرحيل من هذه الدنيا ، عازفين عن كل ماتحفل به من نشاط مادى ، ومتعة موقوتة ، ولكنهم فى تبرير مسلكهم هذا قد صوروا فى صدق وروعة ما حفلت به عصورهم من شرور ومآثم ، وكانوا فى هذا المجال أعمق ادراكا وأقوى دلالة من سواهم من الكتاب والشعراء الذين جاروا عصورهم ، ومالأوا المستبدين بها ، وتستروا على ما زخرت به من زيف وطغيان، وقد كان ما فى هذا الطغيان فى أكثر حالاته من المال وسلطان المال فى تلك المجتمعات التى استبد فيها سلطان الفرد كما سحقت رحى الاقطاع ، وبين هذين تلاشت مواهب كثيرة ، وتبددت طاقات خلاقة وانطمست معالم الرأى السليم والفكر الناضج . ولن تجد فى تاريخ الآداب الاسلامية هجاء للملوك والمستبدين أشد مما صدر عن الصوفية ، وقلما تصادف فى تلك الآداب ضيقا بالمال وعباده والمستعبدين للناس عن طريقه كما تجد فى أشعار الصوفية وأدبهم كله ، هذا الى ما قضوا به على الاثرة وحب الذات فيما صوروا ودعوا . فعندهم أن الحب يجب ان يتسع مجاله لحب الانسان ، وخدمته ، والرثاء له أو هدايته ، دون بغض لأحد ودون انتقام من أحد . وطريق الوصول والسعادة الابدية انما هو فى هذا الحب الرحب الفسيح، ولم يكن تسليمهم بالشرور التى يضيق بها العالم استسلاما ولا خنوعا ، فانك لتلمح وراء ذلك غضبا مشبوبا وعاطفة متقدة وحملة لا هوادة فيها على المجتمعات الآثمة الضالة بقادتها ، المفتونة بسلطان المال ، ممن خلت جوانبهم من الرحمة والحب ، وتذكرنا هذه الخطرات الفنية فى أدبهم بالأدب الرومانتيكى فى ثورته على المجتمعات ، ودعوته الى العزلة ضيقا بالشرور وأهلها ، واحتفاله بالحب الانسانى العام،

على نحو ما يدعو اليه فكتور هيجو فى بعض اشعاره من تطهير القلب من البغضاء ، بحيث لا تقوم علاقة الفرد بغيره الا على دعامة واحدة : « فاما أن تحب الانسان واما أن ترثى له » ، وفى هذا النطاق لم تخل عواطف امرىء من ضرب من التصوف. وهل كان «دانته» الا متصوفا - من نوع ما - حين حفل بهـذا الحب نفسه ، أو بحب قريب منه ، على انه طريق الخلاص للانسـانية ، وطريق الوصول الى الله ، فى وقت معا .

وننبه الى اننا لا نعمم هـذا التشـابه بين أدب الرومانتيكيين وأدب الصوفية أو أدب دانته ، فهناك فروق كثـيرة هائلة بين هذه جميعا ، ولكنا نقرر اننا نستطيع أن نفهم الادب الصوفى فى ضوء عصره - من حيث مضمونه - على منهج يزيدنا علما بعصر ذلك الأدب ، وبتياراته الاجتماعية ، وآفاته المهلكة ، حين لم يكد يتصدى لوصف هـذه النزعات كلهـا سوى الصوفية .

ونضيف الى ذلك انهم سموا بالجمـال وادراكه على نحو فريد تجاوز مفهوم الجمـال فى الفـزل الحسى والعذرى معا . فالجمـال فى أدبهم مجلى التجريبيات العليا التى تنتهى فى أسمى آياتها الى العقل الاول او القلم ، أو الله . وفى هذا الاتجاه تتجلى الرمزية الصوفية التى ترى فى جمال الكائنات جمـال الخالق ، فالطبيعة لها ظاهر هو الجمـال الحسى ، ولكنه ليس سـوى رموز ، كمـا ترمز الحروف المكتوبة الى الالفاظ ، وكما ترمز الالفاظ الى المعانى ؛ وهذا هو باطن الجمـال الذى يجب أن توجه الى الهيام به الهمم . وهم فى هذا متأثرون بقول أفلوطين : «الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرؤها» ، وكأنها - أمام من يقفـون لدى مظهر الجمـال - ليست سوى كتاب سطر بلغة لا يفهمونها ، فحظهم منه الافتتان بمظهر الحروف وتعاريجه ، وما أهونه من خطر .

وفى هذا الظاهر والباطن للطبيعة وما يؤدى اليه فهم الباطن - تنحصر الرمزية الصوفية ، وهـذا ما يفرق - جوهريا - بينها وبين الرمزية الايحائية المذهبية التى نعرفها فى الآداب العالمية منذ أواخر القرن التاسع عشر الاوربى ، ولا ينبغى بحال الخلط بينهما .

ونقدم هنا العطار - فريد الدين محمد بن ابراهيم النيشابورى - من كبار شعراء الصوفية المسلمين ، وشاعرهم فى القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين (القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الميلاديين) . وهو من أوائل من فلسفوا التصوف ، فلم يقصروه على الجانب العمـلى ، بل وسـعوا آفاقه الى الجانب الفلسفى النظرى . وله فى هـذا المجال نظريات وتأملات عميقة ، ونقتصر فى هـذا المقال على ترجمة مقطوعات صـغيرة له ، انتظارا للتعريف بكتابه الخالد : « منطق الطير » فى مقال مقبـل ، على أنا ننبه الى أن الاسماء والشخصيات فى الحكايات التى نوردها كلها أسماء رمزية ، على سبيل التنظير ، حتى لو كانت أسماء الانبياء ، وفى ضـوء هذا تكتسب هـذه الحكايات رمزية وعمقا وجسارة :

- ١ -

الحرص

كان جهول يملك حقا من ذهب خبـأه ، ومات وبقى بعده هذا الحق وبعد عام رآه ابنه فى النوم ، فى صورة جـرذ ، وعينـاه مليئـة بالدمع فى ذلك المكان الذى خبأ فيه الذهب ، يدور مسرعا حـول المكان كالجرذ فقال ابنه فى نفسه لأصنعن له سؤالا : من أين كانت لك تلك الصـورة ، اشرح لى أمرك فأجاب : قد خبأت فى هذا الموضع ذهبا ، ولا أدرى أهتدى الى طريقه أحد ؟

فقال الابن : ولكن لم ظهرت فى شـكل جرذ ؟ فأجاب : كل من يتعلق قلبـه بالذهب تكون هـذه صورته ، فانظر الى ، واعتبر بى ، واطرح عن رأسك الهوس بالحرص على الذهب .

- ٢ -

يعقوب

حينما افترق يوسـف عن أبيه ، ابيضت عينا يعقوب من فراقه

قد صب بحرا من دم دمـوع باصرتيه ، وظل اسم يوسف على لسانه .

فأتاه جبريل قائلا : لو مر اسم يوسـف على لسانك مرة اخرى .

فسأمحو بعد ذلك اسمك من بين أسماء الأنبياء المرسلين

ومنذ أتاه هذا الأمر من الحق ، محا اسم يوسف من على لسانه .

على أن اسم يوسف ظل نديما لخاطره ، فاسمه فى حنايا روحه مقيم .

ورأى يوسف أمامه فى المنام ، فأراد أن يدعوه اليه .

فتذكر ما أمره به الحــق ، فالتزم الصمت ذلك الهائم ، وسرعان ما محا الاسم.

ولكنــه ـ وقد أقصرت قدرته ـ أرسـل آهة أليمة من روح ممزقة .

وحين صحا من نومه وتحـرك فى مكانه ، أتاه جبريل قائلا : يقول لك الاله ، على انك لم تحرك باسم يوسف لســانك ، قد أطلقت فى تلك اللحظة آهة ، وفى ثنايا هذه الآهة أنت تعلم ما كان ، فأية جدوى ، لقد نقضت بى الحقيقة التوبة .

لقد نال الحزن من عقلك فى هذا الأمر ، فتأمل فى أمر العشق ، حتى يصير وجدانيا

ـ ٣ ـ

حب الانسان

فقد سـكران الوعى ، وغاب عنه العقل ، قد ذهب افراطه فى السكر برونق أمره جميعه ، ومن كثرة ما احتسى من صافى الخمر وثمالته كل لحظة ، فقد ادراكه كما فقد حواسه من رأسه حتى القدم

وبلغ الحزن مداه بامرىء آخر صاح من أجله ، فأجلس هذا السكر فى حقيبة ، ورفعه ليحمله الى مأواه ، واذا بسكران آخر يقـدم عليه من الطريق المقابل ، هذا الثمل الثانى كان يتعلق بكل امرىء ، ويسرف فيما يأتى من مساوىء السكر ، فلما رأى السكران الاول ـ المحمول ـ سوء حال السكران الآخر .

قـال له : أيها التعس ! كان عليـك ان تنتقص ماشربته كأسين ، حتى تمشى كما أمشى أنا وحدى حرا

قد رأى عيب الآخرين . ولم ير عيب نفسه . وليست حالنا جميعا تربو على هذه الحال

أنت ترى عيب سـواك ، لانك لست محبـا ، ولا ريب أن هذه خصلة لا تجمل بك ولو كان لك بالحب أقل خبرة ، لالتمست للعيوب عذرا .

ـ ٤ ـ

دعوات رابعة

كانت رابعة تقول: يا عالم الأسرار، هيىء لأعدائى أمر دنياهم .

وامنح أصدقائى دوام ثواب عقبـاهم ، أما أنا فانى متحررة دوما من الدارين

فاذا خلت يدى من الدنيا والآخرة ، فما أهون الامر اذا ظفرت لحظة بأنسك .

ولو أنى وليت وجهى شطر الدارين ، أو أردت شيئا ما سواك ، فانى كافرة .

دكتور . محمد غنيمى هلال

مصر
الرسالة
العدد رقم 1074
13 أغسطس 1964



ويقال له أيضا « **جلال الدين الرومي** » ولد في بلخ وتركها في طفولته ابان حملة المغول ، ليذهب مع والده الى آسيا الصغرى، واستقر بها مع أسرته، وتوفى بهـا عام ٦٧٢ هـ (١٢٧٣ م) ويعـد أعظم صوفيـة الفرس على الرغم من أنه بمثـابة الامتداد لعطار الذى تحدثنا عنه فى هذه المجلة من قبل ٠

وقد تتلمـذ أولا على والده ثم على تلميـذ والده سـيد برهان الدين ، وقـد رحل زمنـا الى الشام ليحصل العلوم العربية والفلسفية ، عاد بعدها الى « قونية » ليشتغل بكسب العلوم والمعارف الدينية حتى تعرف على أحد الصوفية الكبار « **شمس الدين تبريزى** » فترك تحصيل العـلوم الى الاشـتغال بالتصوف وأسس فيـه طريقـة المولوويين الذين ينشدون الوجد فى حلقـات الذكر ، وعلى سـماع الانغام ، ومن ثم عظم شأن هـذه الانغام فى الاثارة الروحية عند المتصوفين ، وعندهم أن هـذه الانغام أقرب الى الروحانيـات فجمـالها تجريدى ، وهو لذلك أطـوع الى التعـالى بالروح ، وقـد ترك « **جلال الدين** » آثارا أدبية، صار بها سيد الصوفية الفرس من الجانب النظرى والعملى معا فى عـالم الصوفية ٠

وأشهر هذه الآثار ديوانه المسمى « **مثنوى** » فى حوالى ستة وعشرين ألف بيت من بحر الرمل ، بها تصوير كثير من المسـائل الاخلاقيـة والدينيـة ، والصوفية النظرية ، وبها وصل الشعر الصوفى الى قمته لدى الفرس ، وبالرغم من سـيره على طريقـة العطار فانه أنضر منـه أسلوبا ٠ وله غـير المثنوى ديوان غزل باسم « **شمس الدين تبريزى** » اذ أنه ألفه بتأثيره ، وهو غزل صوفى تختلط فيه خواطر الحب بالوجد الالهى المشبوب ، المعشوق فيه الذات القدسـية ، ويعـزى اليـه كذلك مجمـوعة من « الرباعيات » ٠

ولا بد فى قراءته من معرفة مبادىء عامة صوفية هى مفـاتيح خواطر فلسـفية منهـا أن الجنون عند الصوفية معناه الوجد الالهى الذى يصل به المحب الى درجة النشوة الالهيـة ، وهى أعلى درجات المدح لديهم ، ومنها أن الخمر فى كلام الصوفية معنـاها النشوة الالهية فى حياة التأمل الروحى ، وقد أخذ الصوفية مفهوم هذين الاصطلاحين عن « **افلوطين** » ومدرسته ، التى تأثرت بدورها بأفلاطون ، ومنهـا أن الجمال فى الخلق طريق للهداية الى الجمال الحقيقى لأن ذلك الجمال صورى شفاف ، معناه روحى لدى ذوى البصائر ، وليس سوى وسيلة للهداية ، وانما ينطمس معناه على من يستغرق فى المادة ، فيصبح الجمـال الظاهرى لدى باصرته كثيفـا لا يشف عن شىء ، لأن بصيرته قد ران عليها صدأ المادة فأغراه التكالب عليها ٠

ومن ثم يجـب أن نفهم ما يتردد من ذكـر الخمر والخمارة ، وذكر الجمال ، ثم ذكر ما يتصل بهذين الأمرين من أوصاف تبدو مادية ، وهى فى الحقيقـة رموز يضل المرء فى فهمها اذا وقف عند ظاهرها ، فما أشبهه عندهم بمن يحاول القراءة وهو لا يعرف حـروف اللغـة ، أو بمن يقـرأ لغة لا يفهم معنى كلماتها ، فلغة الجمال روحية ، لا ينفذ اليها سوى طاهر الروح ، كذلك لغة الادب الصـوفى مشـعة تستعصى على من لا يعرف مفاتيحهـا الفلسـفية ، ونقدم فى ضوء هذا التمهيد الموجز بعض نماذج نترجمها من أشعاره ، لعل القارىء يتذوقها بعد هذا

التمهيد ، ولا أقصد الى غير التذوق الفنى فى التصوير ، وقوة دلالته على الاشعاع الروحى ، على أن يحتفظ القارىء بعد ذلك باستقلاله لأن هذا الادب يجب أن يقوم فى قرائن عصره فيما يخص مضمونه ، كما أشرت ، وكما شرحت ، أكثر من مرة ، فى حديثى بهذه المجلة (الرسالة) :

١ ـ التعصب :

هذا العالم ـ أى بنى ـ مثل الشجرة
ونحن عليها مثل الثمرات نصف الناضجة
فغير الناضجة منها يشتد تعلقها بغصنها
لأنها ليست طيبة ولا تروق لأهل القصور
وأما حين تنضج وتصير أهلا لمذاق حلو الشفاه
فان تمسكها بأصلها من الغصن يهن على الأثر
فشدة الاستمساك والتعصب سذاجة
وما دمت جنينا فلا شأن لك سوى شرب الدم

٢ ـ ضيق النظرة :

جلس فى سفينة نحوى من النحاة
وتوجه مغترا بذات نفسه شطر الملاح
وقال : أتعرف من النحو شيئا ؟ فأجاب الملاح : كلا
فقال النحوى : لقد ضاع منك نصف عمرك !!
فانفطر قلب الملاح حزنا ، ولكنه
في تلك اللحظة قد صمت فلم يحر جوابا
والقت العاصفة بالسفينة فى لجة الموت
فتوجه الملاح شطر ذلك النحوى الجليل :
خبرنى : أتدرى من السباحة شيئا ؟
فأجابه : كلا لا تنشد فى سباحا
فقال الملاح : لقد ضاع كل عمرك أيها النحوى
اذ السفينة بسبيل أن تغرق فى اللجة
الذى يلزمك هنا هو المحو (الفناء فى الله) لا النحو
واذن فاعبر الماء ولا خطر عليك
فماء المحيط يعلو مفرق من يموت به
وان بقى المرء حيا فيه فكيف له بالخلاص من مياهه؟
اذا تجردت من صفات البشر (بالفناء فى الله)
فان بحر الأسرار سيحملك على مفرقه

٣ ـ التعلل باسم الجبر :

كل من يظل من الكسل بلا شكر وصبر
يرى مع ذلك أن الجبر هو الذى قيد خطاه
وكل من يتعلل بالجبر انما يزج بنفسه فى العناد
ويظل كذلك حتى يسلمه للقبر
والجبر ما هو ؟ أن تضمد عضوا كسيرا
أو أن تصل بضمادتك عرقا قطيعا
فاذا كنت فى هذا الطريق غير كسير القدم
فبمن تسخر حين تلفه بالعصائب ؟
وأما من جهدت قدمه فى طريق الكفاح
فان البراق قد أتاه فاعتلاه
قال لص لحاكم : أيها الأمير
ان ما أتيته انما كان بحكم الاله
فأجابه الحاكم : وكذلك ما أفعله أنا بك .
انما هو حكم الحق يا من أنت ذو عينين تبصران

٤ ـ المرآة :

يامن تشاهد الظلم سائدا بين الناس
ان محنتك من محنتهم يا هذا
ففيهم يتراءى وجودك أنت
من نفاق وظلم وعربدة
ان ذلك الانسان هو أنت وذلك الأذى انما تمارسه على نفسك
وحق أن تلعن فى تلك الساعة نفسك
ألا ترى عيانا هذا الشر من ذات نفسك
والا فأنت اذن عدو نفسك
فالمؤمنون مرآة بعضهم لبعض
كما ورد فى الخبر المروى عن النبى

٥ ـ مدينة العشق :

قال معشوق لعاشق : أيها الفتى
لقد رأيت فى غربتك مدنا كثيرة
فخبرنى : أية مدينة من هذه أطيب ؟
فأجاب : تلك المدينة التى فيها من اختطف قلبى
وانه لأطيب من الدارين ذلك المكان
حيث أنال فيه سؤلى ـ أي الهي ـ بحضرتك

٦ ـ الطائر القدس أو الروح :

ظللت أياما أفكر نهارا وطول الليل

لماذا أظل فى غفلة عن شئون قلبى ؟

من أين أتيت ؟ ولأى جدوى كان مقدمى ؟

والى أين أذهب آخر الأمر ؟ اذ لا يتراءى وطنى هناك

وبقيت فى عجب بالغ أن لماذا خلقت

أو ماذا كان مراده من صنعى ؟

أنا على يقين من أن الروح من العالم العلوى

فاما أن أشد رجلى من جديد الى هناك حيث قدمت

واما أن تحملنى الروح الى حان المليك

حيث يقيم ساقى ، وثم سأفض ختم الدنان

فطائر ملكوتى ليس من عالم الأرض

وانما صنع له من بدنى قفصا لاقامة موقوتة

فيا لطيب ذلك اليوم الذى أطير فيــه حتى باب الحبيب

ناشدا أن أخفق بجناحى على عتبات ذلك الحى

فمن ذلك الذى صاغ فى مسمعى تلك الأصوات

وأية كلمات وصفها على لسان

ومن هو الذى ملء باصرتى التى بها أرى

وأية روح تلك التى أنا لها لباس ؟

اذ طالما لا يبدو لى منزل ثم ولا طريق

فلن أستريح لحظة ولن أقر بالا آونة

فأذقنى خمرة الوصال فى هذا السجن الدنيوى

حتى أحطم بابه فى عربدة السكر ، شأن السكارى

أنا لم آت هنا اختيارا ، فلأعد هناك عن اختيار

وليحملنى حتى موطنى الأخروى من قدم بى هنا

لا تظن أنى أقول هذا الشعر اختيارا

فطالما أنا على وعى ويقظة لا أنيس لحظة

٧ ـ سكران :

أنا ثمـل وأنت مجنون فمن ذا الذى يقودنا الى المنزل ؟

لقد نصحتك مائة مرة أن تقل من الشرب كأسين أو ثلاثة

فى المدينة لا أرى شخصا واحدا صاحيا من السكر

كل امرىء أسوأ من الآخر ولهان ومجنون !

أى حبيبى ! هلم بنـا الى الخربات حتى ترى لذة الروح

وكيف يطيب للروح أن تكون بدون صحبة الحبيب

فى كل ركن شخص ثمل يده فى يد نجيه

والرأس يدور ثملا من يدى السـاقى بالـكأس الالهية

أيها الخفيف الروح ! اعزف على العـود . أأنت أوغل فى السكر أم أنا ؟

فيا أيها العاقل حين تثمل أنت فسحرى أسطورة !

أنت وقف على الخربات لا شأن لك سوى الخمر

فلا تدع حبة من عقل لدى القادمين الصاحين

لقد خرجت من المنزل فأسرع الى بالسكر

وكل نظرة منه تخبىء وراءها مائة بستان ومنزل

مثل سفينة ضلت المرسى وجنحت للغرق

وعلى الأسى بها آلاف العقلاء والحكماء صرعى

قلت من أين أنت أيتها النفس فهزأت قائلة :

نصفى من تركستان ونصفى من فرغانة

شطرى ماء وطين وشطرى روح وقلب

شطرى من شـط المحيط والبـاقى كالجوهـرة الفريدة

فقلت لها : كونى لى رفيقا فأنا من أهلك

فأجابت : لم أعد أعرف أنا قريبا لى من غريب

لقد فقدت رأسى وتاج رأسى فى منزل الساقى

ولى صدر به كلم ـ أأشرحها أم أكتمها ؟

مصر
الرسالة
العدد رقم 1065
11 يونيو 1964

من روائع الشعر الإسلامي
مختارات من شعر "أنوري"
للدكتور محمد غنيمي هلال

هو حجة الحق أوحد بن محمد الشهير بأنوري . عاش فى عصر الملك سنجر ، آخر كبار الدولة السلجوقية ، وبعد أن مات سنجر (٥٥٢ هـ - ١١٥٧ م) واستولى الغز على خراسان ، شرد هو فى البلاد ، وكان أكثر مقامه فى مرو ، الى أن توفى حوالى عام ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ، وهو من أعظم شعراء الفرس القدامى ، بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم فى الادب الفارسى : أنبياء الشعر ، ويورد عبد الرحمن الجامى ، فى كتابه بهارستان ، بيتين من الشعر الفارسي هذه ترجمتهما :

« ثلاثة من أنبياء الشعر » - فى الوصف وفى القصيدة وفى الغزل : فردوس وأنورى وسعدى» . ومكانة أنورى فى الشعر الفارسى شبيهة بمكانة المتنبى لدى شعراء العربية ، وبين هذين الشاعرين قرابة فى العبقرية ، من حيث المضمون ، ورصانة العبارة ، وقوة الأداء فى الأعم الأغلب من الحالات . وأنورى يمزج القصيدة بخواطر ذاتية غنائية، وبحكم خلقية . وقد بلغ بقصيدة المدح الفارسية أقصى ما كان لها من كمال بعد عنصرى وفروحى ، ولم تنقص قدرته فى الغزل عن موهبته الفذة فى القصيدة. وقد أفاد فى أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ، على أن ما لقيه من جحود وجفوة ممن مدحهم جعله يعاف المديح ، بل جعله ينكر قيمة الشعر نفسه ، ويفضل على صلات الناس جميعا - خلوة مطمئنة تنتهى بها أيامه ، بعد حياة حافلة بالاضطراب ، غير مستقرة على حال . ونختار له هنا هذه المقطوعات .

- ١ -

المرآة والمشط

منذ ألقيت نظرة على المرآة ، فرأيت شعرة بيضاء من شعرى

أشحت بوجهى عن المرآة عجلا ، خوفا من الوهن، وذعرا من الهرم

واليوم فى المشاط رأيت - بدلا من تلك الشعرة - شعرات كثيرة ، فتزلزل فؤادى آن أن أعانى حسرة الشباب ، اذ قد أشرفت على الكبر .

نظرت الى نفسى فى المرآة . ومن المشاط سمئت مئات العظات .

- ٢ -

الماء والسمكة الميتة

قال لى صديق : عليك بالصبر ، فان الصبر سرعان ما يحيل أمرك الى الخير .

الماء الذى غاض من الغدير سوف يعود ، وستتبدل غير هذه الحال حالا .

فأجبت : لو عاد الماء الى المعين ، ماذا تكون جدواه وقد ماتت السمكة ؟

- ٣ -

شحاذ

سمعت أن أحد الفطنين قال يوما لأحمق : ان والى مدينتنا شحاذ لا يستحى .

فأجابه : كيف يكون شحاذا ذلك الذى نسيج تاجه الذهبى يكفى مائة من أمثالنا زادا وقوتا أياما، بل سنين ؟

فقال له : خطأ ما تقدر فى هذا الامر ، كل هذا الزاد والقوت من أين كان له ؟

فالدر واللآلىء فى طوقه هى دموع أطفالنا، ومرجان سرجه وياقوته دماء أيتامكم ، هو الذى يريد مناكل شىء لنفسه ، حتى مياه الجرار ، لو تأملت فان نخاع عظامه من زادنا . انما الطلب سؤاله ، باسم العشر أو باسم الخراج ، كل ما يغتصبه لنفسه فهو عنده حلال . واذا كان السؤال ليس شيئا سوى الطلب، فكل من يسأل شحاذ ، ولو كان سليمان أو قارونا .

- ٤ -

المفوض الزائف

ألا فلتسمح لى بفضل الاصغاء الى حكاية ، على ألا يأخذك من هذه الكلمات ضيق فى عهد ملك شاه مر بدوى - فى طريقه الى الحج - بقصر الملك ، فى حين صادف اجتماع مجلس الملك فاستجداه البدوى

قائلا : قد اعتزمت الحـــج ، فاذا منحنى الملك مائة دينار ، فسأقوم بوفر من الدعاء فى اخلاص ، كى تمتد حياته ودولته ، حين أتعلق بحلقة باب الكعبة وحين استمع الملك الى كلامه قال لخازنه : هيــا ، فأحضر ما طلبه البدوى مضاعفا • ذهب الخـــازن وأحضر ما أمر به ، ووضعه أمام الملك ، فقال الملك فى لطف للبدوى : اليك يا سيدى •

تقبل المنحة ، واعلم انها مائة دينار ، مائة لزادك وكراتك وحزاتك ومائة أخرى أسر بها اليك، أرشوك بها ، لا من أجل نفع لى ، بل فى رضاء الله ، ذلك أنى أحذرك أن تذكرنى أى ذكر حين تصل الى الكعبة، اذ الوكيل الزائف مصدر الدمار للأمور جميعا •

القضــــاء

اذا لم يكن القضاء هو الآمر الناهى فى أحـوال الناس ، فلماذا تجرى الاحوال على خلاف ما يرضون؟ نعم ، يجر القضــــاء عنان الخلق الى كل ما هـــو طيب أو سىء ، وفى هذا برهان على أن كل ما يدبرون خطأ ينتج الزمان آلاف النقوش ، وليس واحد منها كما يبدو فى مرآة ما نخال أو نأمل

فمهما اختلفت أشكال العناصر الاربعة فى هـذه الدنيا ، من وجود وفساد ونشوء ونماء فان ما بينها من تفاوت فى النقش هو من خط القلم فى يد حركة الكواكب •

لا يستطيع امرؤ أن ينبس قائلا : كيف ، ولم ، لان مصور الاحداث منزه عن كيف ولم • ولما لم يكن فى يدنا شىء من حل أو عقد ، فجـــدير أن نرضى بالعيش طيبا أو غير طيب هكذا يستطاع العيش تحت قبة الفلك الزرقاء ، لان مقتضيات القضاء من قبة الفلك الزرقاء مقتضيات القضاء من قبة الفلك، حيث لا مهرب لى منه فى مجال جبلتى ، لانه الولى القادر على الجبلات والمواليد •

وهل يعرف امرؤ مدى ولوع هذا الفلك المحدودب الاخضر بأذى الانسان فى الدنيا ؟ ليس من بصيرة تقف على أشكال دوراته ، وليس من بصر يرى أسرار أحكامه • أية حركة تلك التى لا أول لها ولا آخر ، وأى دوران ذلك الذى لا نهاية له ولا مبدأ ، لاشكاية لدى من دوران هذا الفلك ، فشرح ذلك يستغرق عمرا كاملا ، وجدير به أن يستغرق •

حين ينصفك الدهر من نفسه ، فلماذا لا تنتصف أنت لنفسك ؟

كن مبتهجا ما استطعت ، وكنه ، اذ سيأتى زمان فيه لن تستطيع •

هروب الثعلب

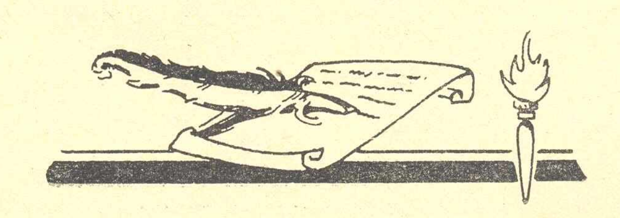
كان ثعلب يبدو مهموما ، ورآه على هـــذه الحال ثعلب آخر •

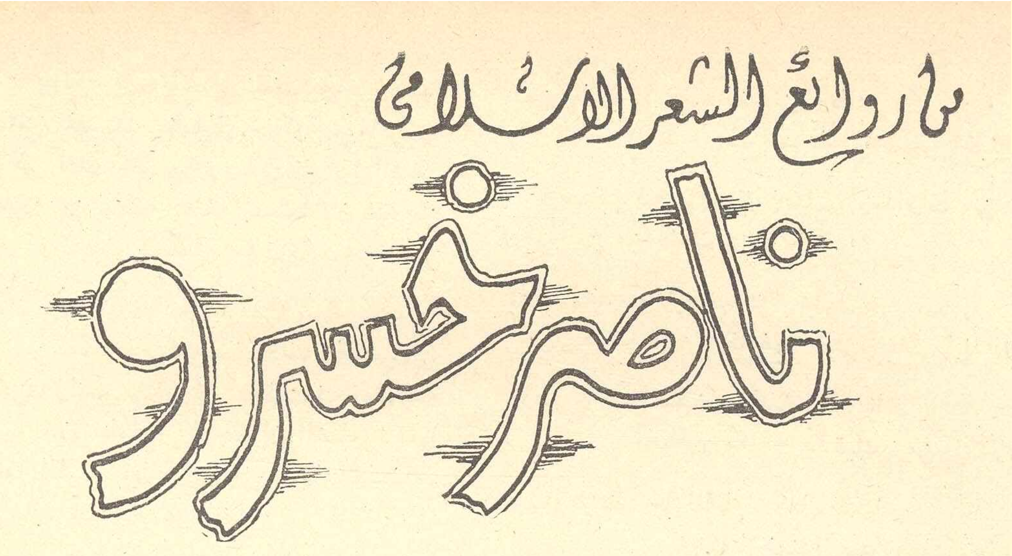
فقال له : خير ؟ أفض لى بالخبر ، فأجاب : يستولى السلطان على الحمير

فقال له : ولكنك لست حمارا ، فماذا تخاف ؟ فأجاب : حقا ، ولكن الناس لا يعرفون ولا يفرقون ، ويستوى لديهم الحمار والثعلب •

وهذا يا أخى ما أخشاه ، ذلك أنهم حين يضعون البرذعة علينا ، كما يضعونها على الحمار ، لن يعرفوا الحمـــار من الثعلب ، واذن يسيئون اليــك دون أن يدروا !!

دكتور : محمد غنيمى هلال





من روائع الشعر الاسلامي
ناصر خسرو

للدكتور محمد غنيمي هلال

قد جمع **ناصر خسرو** بين النزعة الصوفية القائمة فى جوهرها على الفلسفة العاطفية والنزعة العقلية ، ومن ثم كان فريدا فى تصويره لتجاربه الصادقة ، اذ أمدته وجهته الصوفية العاطفية بموضوعات تجارب زودها بحميا من مشاعره ، تشف عن حماسة متقدة وليست هذه الحميا الا صبغة ظاهرة تحملنا على الاقتناع بصدقه فيما بينه وبين نفسه ، وتبقى النزعة العقلية بعد ذلك مستبدة بجوهر تجربته ، وبايمانه بالجهد الانسانى وعبء المسئولية ، وثمرة المعرفة ، والتعاون الاجتماعى فى مجالاته الحيوية المختلفة ، وتظل مع ذلك صورة فكرية واضحة .

***

ولهذا يقل رونقها الشعرى عن نظائرها فى أدب الصوفية الخلص ، ويشوبها أحيانا كثيرة جنوح الى التقريرية والمنطقية فى جزيئاتها التصويرية ، ولكن ينقذها من الطابع النثرى الخالص عمق التجربة فى ذاتها بوصفها كلا يبين عن أبعاد ذهنية تتآزر أجزاء القصيدة على جلائه، وموجز ما يقال فى خاصة نتاجه الشعرى أنه يعتمد على ما يشبه الأقيسة المنطقية فى صوره ، عن ثقة منه بالعلم ، وايمان بجدواه فى قيادة الانسان والجماعات ، وبأثره فى تسخير قوى الطبيعة وسيادة الانسان عليها ، حتى بلغ من ايمانه بذلك انه فى عزلته الصوفية التى اضطر اليها كان يأنس بالكتب والعلوم أنسه باخوان صدق يعوز المرء نظائرهم بين الناس ، فيعيش بين كتبه عيشة الرجل الفاضل فى المدينة الفاضلة ، مدينة العزلة الصوفية التى كان يدعوها جلال الدين الرومى: مدينة العشق أى العشق الالهى ، كما وضح مما ترجمنا لجلال الدين من أشعار فى مقالتنا السابقة بهذه المجلة ، ولكن هذه العزلة من ناصر خسرو بقيت فى نطاق نزعته العقلية الخالصة ذات الطابع العلمى الفكرى .

***

وناصر خسرو من شعراء القرن الخامس الهجرى ، (٣٩٤-٤٨١ هـ = ١٠٠٣-١٠٨٨م) - وعلى أثر رحلاته فى البلاد الاسلامية أصبح اسماعيليا منذ عام ٤٣٧ هـ (١٠٤٥م) ، وانتخب رئيسا لتلك الطائفة بخراسان ، حتى كان يلقب : حجة اقليم خراسان ، وقد لجأ الى ناحية «بدخشان» فى أقصى شرق ايران خوفا من المتعصبين ضد مذهبه بخراسان ، واعتكف هناك بعيدا عن الناس حتى آخر حياته ، ومن آثاره النثرية : زاد المسافرين ، وجامع الحكمتين ، ووجهة الدين ، وسفر نامة . وله ديوان قصائد ، كما اشتهر بأن له ديوانين فى الحكم من الشعر المثنوى هما «سعادت نامة» و «روشنايى نامة» أى رسالة السعادة ، والضوء ، ونسبتهما اليه مجال نظر .

ولناصر خسرو آراء فى النقد الادبى سبق بها عصره ، منها حملته على شعر المديح والتملق، ونقمته

على من يحقرون الشعر باراقته على أقدام الطغاة من الملوك بثمن بخس تراق فيه كرامة اللغة وكرامة الانسان :

١ ـ ثمرة المعرفة

لاتلم قبة الفلك الزرقاء
وانتزع من رأسك ريح الغرور
واعلم أن الفلك السموى برىء من الادانة
ومن العلم ألا ينبغى أن تدين بريئا
فطالما اتخذ العالم الجفاء ديدنه
فاتخذ أنت المصابرة حياله عادة
واذا صيرت أنت نجمك نحسا
فلا تأمل من الفلك نجم سعد
كيف تستطيع أن تكون ذا طلعة ملائكية
ولكن بجمال الفعال كن ملكا
ألا ترى فى الربيع الخزامى النضرة
وقد صارت فى السهل شبيهة العيوق ؟
فاذا صارت الخزامى حافلة بالنور كالنجمة
فانها لم تستمد الا من ذاتها صورتها
انما أنت من طيبى المحضر بالعقل والرأى
فكيف لا تتسم بطيب المحضر ؟
فان لم تول وجهك عن العلم
فان رأسك سيتوج بالمجد
الشجر الذى لاثمر له جزاؤه الحريق
كذلك جزاؤك حين لا ثمرة لك
فاذا حملت شجرتك ثمرة المعرفة
فانك تنزل قبة الفلك الزرقاء دون قدميك
اياك أن تعد ـ أيها الاخ ـ كلامى جزافا
فتحسب أن العلم من نصيب الكاتب أو الشاعر
فهاتان الهنتان محبوبتان لدى الناس
ولكنى قد أرحت منهما رأسى
نعم كلاهما تعبير ـ ولكن ،
ليس منها ما يشبه سحر النبوة
فاذا اتخذت لنفسك الشعر مهنة
فان سواك من الناس قد اتخذ الموسيقا
وتعجز أنت حيث يجلس المطرب
فينبغى أن تجتث منك اللسان الجرىء على الصدق
حتام أنت تسرف فى الحديث عن السرو والخزامى
وتصف الخد بالقمر والذوائب بالعنبر ؛
وتصف بالعلم وبخلوص الجوهر ؛
من رأس ماله الجهل وفساد الطوية ،
وتدخل فى النظم الأكاذيب والجشع ؟
وانما الكذب رأس مال الكافر
يكون محمودا من عنصرى أن يمدح
محمودا بزهد عمار وأبى ذر ؟
لست أنا الذى يريق على أقدام الخنازير
القيم الثمينة من در كلم اللغة الدرية ؛

٢ ـ الكتاب

هولى صديق حين أجلس وحيدا
نجيى ، وأنيسى وموطن سرى
لايزال يتحدث ولا يسمع أبدا نفسه
ليس به من هم ، ولكنه يزيل الهموم
له ظهر واحد ومائة وجه
كل منها جميل كالربيع
أربت على ظهره كلما علمت
أن قد استقر الغبار على وجهه
يقول الكلام دون صوت ولكن
لايتحدث حتى يصادف واعيا
فلا تسمع له من قول ولا تبصر
على حين لم ير امرؤ مثله ذكيا فطنا
أرى كل لحظة من كلام الحكماء
على وجهه أثرا وتذكارا
ولا يتحدث طالما لا أنظر فى وجهه
ليس مثل الثرثارين الثقلاء
ولا يحدثك أبدا فى الظلام
كأنما هو أمير فارس محتشم

٣ ـ الجزاء

اذا امتشقت الحسام فلا ينبغى أن تقتل
فعند الله لن ينسى العمل السىء
فلم يصنع هذا السيف للمستبدين
كما أن العنب لم يكن من أجل عصارة الخمر
رأى عيسى فى طريق من الطرق قتيلا
فدهش وعض اصبع الحسرة

وقال مخاطبا القتيل: من الذى قتلته حتى تجرعت هذه القتلة ومن ذا الذى سيقتل ـ بدوره ـ ذلك الذى قتلك ؟

لاتضرب بأصبع الأذى على باب امرىء
حتى لايطرق بابك امرؤ بقبضة الضر

٤ ـ العقاب

حوم عقاب من رأس صخرة
ونشر جناحيه طلبا للصيد
وفي طريقه نظر حوله وقال
اليوم كله وجه الارض تحت جناحى
حين أحلق فى الأوج بنظرى الحاد
أرى حتى الذرة فى قاع المحيط
ولو تحركت بعوضة على كومة
فان حركتها تبدو عيانا أمام نظراتى
واغتر اغترارا ولم يرهب قدرا
فأنظر ماحدث له من الفلك القهار
فجأة انطلق من قوس محكم
سهم مصوب نحوه من القضاء المسيطر
فأصابه السهم المصمى فى جناحه
فهوى به من السحاب الى الارض
فخر على الثرى يسبح فى دمه كسمكة
وبسط آنذاك جناحيه عن يمين وشمال
وقال : عجبا !! كيف تأتى للخشب والحديد
هذه الحدة والقوة والطيران ؟

وألقى نظرة صوب السهم فرآه قد وضع به بعض ريش العقاب فقال : لماذا أجأر بالشكوى وما حدث لى انما كان منى أنا ؟!!

دكتور محمد غنيمى هلال



حتى الآن بفعل بعض التيارات الفكرية التي توجهها. وأعتقد أنه قبل أن يكون عودة للتراث والماضي، هو عملية ابداعية جمالية وفنية ناضجة، ومن أهم شروط نضوجها الايمان بضرورة بناء انسان قادر على تخطي زمن الفواجع، قادر على التفكير والابداع والخلق، وليس أسيراً للنص التـاريخي والـتراثي الـذي يهيمن على ذهنية الانسـان العـربي. التـوظيف هو موقف فكـري ريادي ووجداني وجمالي. إنه تهديم لبنيات تاريخية فارضة نفسها إما نتيجة القمع التعسفي، والرؤية الأحادية الجانب، وإما نتيجة الموقف الانهزامي المترسب في أعماق الذات المستلبة، وهو بنـاء بنيات جديدة لانسـان جديد، قادر على التفكير والثـورة والبحث عن بديل، والتـوظيف ليس ناتجاً عن ترجمة الغصن الذهبي «The Golden Bough» لجيمس فريزر، كما يرى بعض النقاد. إنه عملية جمالية ملتزمة تنـطلق من رصـد الـذات الشـاعـرة لمأساة الـ «نحن الجـماعية»، وهـذا الـرصـد من شأنه تثوير الجماعات، ودفعها لتغيير واقعها المحاصر والمقموع.

ان عملية التوظيف هذه هي لغة استشراف المستقبل، إذ تسـاهم في صياغة تشكيل جديد له من خلال تثوير الحاضر، واضاءة للتجربة الجماعية في رحلتها الحضارية، وتأكيد لفاعلياتها وقدراتها، وهي رغبة عميقة في خلخلة كيانات التسلط والظلم الاجتماعي، واثارة الحاضر وتعرية جوانبـه الـظلامية، إنها كشف عن رؤى الجـماعـات الانسانية وتطلعاتها إلى بنى جديدة، وخطابات جديدة، مغايرة لهذا النسق الذي يسير في منحى واحد. وتكمن أصالة التوظيف في قدرته على أن يبشر ويعمل على نهاية الطغيان، أيا كانت أشكاله، وذلك بخلق نص شعري قادر على خلخلة ما هو متعارف عليه من قيم استبدادية، وقـوانـين تعسفية، والتـوظيف في كثير من النصـوص الشعـرية الحـديثة، لا يخلو من ادانة واضحة، لظاهرة التردي الحضاري التي هيمنت على بنية الحياة العربية، وللترسبات الغيبية، التي لا تزال تغلف الذهنية العربية. وهو رحلة كشف وسبر لخبايا الذات ومواجهتها بصدق، وأكثر ما يتجلى ذلك عند الشعراء: خليل حاوي وصلاح عبـد الصبـور، وأمل دنقل. ويمكن القول ان توظيف الاسـطورة رحلة تأمـل فكـري لمعـاينـة شقـاء وعبودية الانسـان، منـذ تشكـلاتـه الأولى، وتوظيفها ـ إذا كان ابـداعياً ـ إنـما يصـدر عن رؤية تسـبر مكمن الأشياء والانسـان، والعـلاقات بمختلف أشكالها، والتي تسود مجتـمعـاً من المجتمعـات، واستخـدامهـا في النص الشعري، يعبر عن التحام فعال بين «أنا الشاعر» و «نحن الجماعة»، ولا أقصد بهذا الالتحام أن تتضخم القصيدة وتتشنج بالشعارات والايديولوجيات. إن امتلاك الشاعر لرؤية ذاتية ومستـوى جمالي من الـوعي الانساني لحركية المجتمـع والحضـارات، من شأنه أن يجعل أشد قضايا الـذات في خصـوصيتهـا وفـرديتهـا، تبدو وكأنها قضايا الانسانية جمعاء. لأن الشاعر والفن عموماً لم يعودا جزءاً مفصولا عن مجمل حركة الواقع، وشرف الشعر والشاعر في قدرتهما على الانتماء الى حركـة المجموع الانساني، ومعاينة آماله وطموحاته لاحداث شرخ في زمن الطغاة، ومواجهته تمهيداً لبديل جديد عنه، و «لم يكن للشعر ان يتحقق كفـاعلية تاريخية اجتماعية واستقصـاء للوجـود والموجودات خارج المواجهة»[3].

* * *

النص الشعـري الأصيل، بلغتـه ورمـوزه وأساطيره قادرة على تأسيس رؤية جديدة، ترفض أن تتـواطأ مع الترسبات الغيبية التاريخية من جهة، ومع سلطة المجتمع بكل رموزها من جهة أخرى. أما إذا كان استخدام الرمز الاسطوري من باب التباهي بمعرفة دلالاته وأبعاده، أو في رصده لذاته، أو من باب تقليد الآخرين باعتبار ذلك فعـلا حداثياً، فإن هذا الاستخـدام يساهم بطريقة أو بأخرى في موت القصيدة، وافلاس الشاعر في آن.

يرى د. احسان عباس أن الشاعر الحديث قد اقتصر في استخدام الرموز الاسطورية على دلالات محددة، مما جعـل النصـوص الشعرية المعـاصرة متقـاربـة ومعادة ومكرورة، وأهم هذه الدلالات في نظره هي:

١ـ التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب.

٢ـ التعبـير عن البعث والتجـدد باستخدام الرموز: تموز ـ العازر ـ المسيح.

٣ـ التعبير عن عذاب الانسانية ومعاناتها باستخدام رموز: المسيح وبروميثيوس وسيزيف[4].

ان التـوظيف الابداعي للاسطورة هو احداث آفاق جديدة ومضيئة أمام النص الابداعي، تجعله قادراً على أن يكون متجاوزاً ومتخطياً، للنسق الشعري المكرور، الـذي طالعتنا به النصوص التقليدية، في خصائصها، وموضوعاتها، وطريقة بنائها.

انـه «فتح لبؤرة اشعاعات داخلية وخارجية فيه»[5]. وذلك لأن الاسـطورة تمثل «بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الـذات الفـردية بذوات أخـرى اسـطورية، أو تاريخية أحياناً، هي تنام وتفرع وتجل للذات الفردية في وجوهها المختلفة»[6].

ويبقى توظيف الرمز الاسطوري، في النص الشعري الحـديث والمعـاصر، جزء من عملية معقـدة متشابكة، تتضـافـر عدة أسبـاب لمشروعية تواجدها ـ ومن العسير معـرفـة أوجه تشابكها وتداخلها كاملة ـ إلا انها تدخل ضمن اطار رؤية فكرية وفنية وتاريخية، وانسانية، تسبر غور الذات والعالم لاكتشاف خباياه، ومن ثم تتوحد مع مسحوقيه، وتستشرف مستقبلاً لأولئك الذين يصر العالم المعاصر بقوانينه، وسلوكياته، وسلعيته، على نفيهم خارج حدوده، موصـداً بواباته أمام فرحهم، مسلطاً سياطه، سارقاً خبزهم، وضوء الشمس من خلايا دمائهم. □

١. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، آذار/مارس ١٩٧٩، ص ٢٧٥.

٢. جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩. ص ١١٢.

٣. محمد بنيس، مجلة كلمات (البحرين)، العدد ١، ص ٦٥.

٤. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الأولى، شباط/فبراير، ١٩٧٨ ص ١٦٧.

٥. كمال ابو ديب، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الرابع، مايو/ ابريل ١٩٨٤، ص ٥٦

٦. كمال أبو ديب، مجلة كلمات، العدد الثاني، ص ٤٠

من قصيدة النثر، الى قصيدة الحرية

حكمت الحاج

شاعر من العراق

■ هنـالـك الكثير من عدم الجدوى في أي بحث عن وظائف للشعر، أو غايات. فلكيْ نُجيد قراءة قصيدة ما، ليس لزاماً علينا، كما يذكر «هنري بريمون» في كتابه: «الشِّعرُ المَحْضُ»، أن نفهم المعنى، لأن الشعر لا يحتملُ فكرة النجاح الخاصة بالشاعر، فاللصوص وحدهم، كما يقول «بودلير»، مقتنعون بأنه لا بد من نجاحهم، انهم ينجحون دائماً، ويا لهم من لصوص ينتمون الى عالمٍ يأخذ طيناً بحُضنًا وحدنا، ويصنع منه حُلِيّاً، ليقلنا أوسمةً وهو يضحك.

لا سبب في بقاء هذا العالم الا وجوده، وان هذا ليبدو سببا واهيا لمجرد التفكير في ان العالم سيبقى لكن دون ان نفعل شيئا ازاءه. بين عالمنا ـ الآن، والعالم الآخر، تتراوح الحقيقة، حقيقة الشعر، الذي هو حقيقي اكثر من أي شيء، وحقيقته هذه لا تبين الآ في عالم بديل. وهنا تأتي مكـانـة الشاعر، حيث التدمير هو تمظهره الرئيس. ان تكـون شاعرا يعني ان تكون مدمراً، ولكي يكون هذا العالم موجودا، يجب ان يفعل الشاعر فعله الأصلي: التغيير.

ولكن، ما سمة هذا الفعل؟ هل هو ايجابي، بمعنى انه متضاد مع فعل آخر تواجد في العالم ـ الآن؟ هل هو سلبي، بمعنى انـه يعتمـد الشرح والتفسـير ووضـع الأصول؟ يخبرنا «بول فاليري» بصورة حاسمة انه فعل

عشـوائي تمامـاً، فإن من أهم خصـائص الشعـر هو العشوائية والاعتباط. في الشعر، يكون السياق اكثر اهمية من النتـائـج، ويكـون الشعر الاكثر «نقاوة» هو الشعر الـذي يتخلص من كل اشـارة، والـذي لا يؤدي اية وظيفة، الشعر نشاط عشوائي، نعم، لكنه يحتوي على عدد من الامكانات اكبر بكثير مما يحتويه أي نشاط موجه توجيهاً غائياً وفاعلياً. ان الشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة سرية خفية. «المعنى المباشر في القصيدة، هو جزؤها الكدر»، يؤكد «بريمون».

«بين القـارىء الرجعي، والشاعر الرجعي، حلف مصيري»، جملة لأنسي الحاج حين أشار الى ان قصيدة النثر هي نتـاج ملاعين، واهميتها تتأتّى من انها تتسع لجميع الآخرين ليعبروا على ظهر شاعرها الملعون، ناشد الحرية والفرادة، والمناضل ضد كسل القراءة والأخلاق والـتراث الفـاسد. ولكن، وبعد هذه الأحقاد، لم تعد القضية قضية قصيدة نثر ام شعر، حتى وان كانت اللعبة قد صيغت قواعـدهـا على هذا الأسـاس، ماذا كانـوا يريدون من الشعر؟ وماذا يريدون الآن؟ ولأن المسألة لم تنتهي بهذه الثنائية المتعارضة، سرعان ما زحفت مقولات وتحديدات قصيدة النثر الى القصيدة المحافظة، وبالمقابل زحفت تلكؤات القصيدة المحافظة ـ كنوع من اضطهاد الأغلبية ـ الى مجال النثر. الشعر لعبة وتلاعب، وحفل تنكري للأزياء والأقنعة، ولكن اللعبة تتحول الى نوع من الطقوس بفضل قيمة العناصر الانسانية التي تتعرض لها، وبفضـل الشعـور الـذي يشبـه الايمان والـذي يطيعـه الشـاعـر. وشأن اللعبة والطقس، فان الشعر لا هدف محدد له، ومن هنا نفهم أسباب نشوء ما نسميه بمبدأ عدم الدقة ـ مستعيرين من نظرية الكم هذا الاصطلاح ـ في النقد النظري والتطبيقي، فيما يتعلق بالعيارات والموازين والحدود والرسوم والمكوس.

ان أية ثقـافة تريد ان تكون انسانية، عليها ان ترد للشعر مكانته وسموه في عالم مزحوم بالتوتر والقلق والترقب والامتهـان، وفي وضـع تتعـرض فيه كرامة الانسان الى امتحان قاس. وفي عصر امتحان ومحنة كهذا، لا شيء اكثر مضايقة للشاعر من فضول هؤلاء الذين سيسألونه عن معنى شعـره. ان الشـاعر نفسه يجهل غالبا المعنى الدقيق للكلمة التي يستعملها، أما اذا كان قد أتقن بناء قصيدته فذلك لأنه أبانَ عن كسونٍ ذي فوضى، وأوضح فكراً سرياً مبهماً ومستغلقاً، وترك لكلٍّ ان يَتْمتّع من ثقب التاريخ هذا ما يشاء، أو أن يتواشَجَ معه.

سنعمل على طرح الاسئلة دائما، لأن صنع الأجوبة ليس من عمل الشاعر، دائماً ستُطرح الاسئلة لأن هنالك من يقف وبصلابة في وجه شعر جديد وقاوم، الحرية هي عنوانه الشامل، وقصيدة النثر هي جزء صغير من وصفه الكامل، وهؤلاء هم بالتحديد:

١ـ الشيوخ الذين طال اعتياشهم على التراث، ويقف الى جانبهم في الوليمة، الرجعيون العنيدون.

٢ـ الشعراء الذين قد خربت روحهم، الذين لا روح لهم.

٣ـ الذين يدعون الى ان العقل هو اساس كل جمال، من حيث ان العقل يعني موافقة العُرْف السائد والتقليد الثـابت، وعليه يترتب على الشعر تناول ما هو مشتركيّ وعام في الحقائق البشرية.

٤ـ الـذين يبحثـون عن الحقيقـة او يدعـون اليها، والحقيقة في نظرهم عُرْفيّة عامة واطلاقية قائمة على ركائز هي الجمال والخير والحق، ولا يعترفون بوجود مساحات للجنون او للشذوذ او للافراد اللاّعاديّين.

٥ـ الذين يدعون ان يكون الشعر مساعدا على ترسيخ القيم الخليقة والدينية والسياسية، والشعر في نظرهم اقدر من غيره في التصنّع بهذا الدور.

٦ـ . . . . (فقـرة مقـترحة لاضافة ما من قارىء ما . .).

بكل ايمانه، العالم مدعو لاعادة الاعتبار الى الشاعر الذي لا يريد سوى ان يعكس صورة هذا الكون الذي قُذف اليه صدفة، وأن يجعل هذا الكون ذا محتوى انساني جديد، ويفرض عليه رؤياه. □

أزمة شعر أم أزمة فكر؟

هــزار شتـات

كاتب من سورية

■ كثرت الأحاديث في الآونة الأخيرة عن ظاهرة افلاس الشعر العالمي عموما والشعر العربي خصوصا، ويندر ان تطالعنا مجلة تهتم بشكل ما بالأدب دون ان تتحدث عن ذلك الافلاس.

هذا وقد تعددت الدراسات النقدية التي تتحدث عن الأسبـاب المباشرة له فذهب بعضها الى القاء اللوم على الشاعر وذهب بعضها الآخر الى القاء اللوم على القارىء نفسه.

ولعل بعض تلك الدراسات مصيب الى حد ما فيما ذهب اليه ولكنني اعتقد ان الأزمة أبعد من ذلك بكثير.

فعـلى صعيد الشعـر العـالمي نجد ان الأزمة ترتبط ارتباطا وثيقا بعلاقة الشاعر بالواقع الحضاري المحيط به، ذلك الواقع الذي يتطور يوما بعد يوم.

فالشاعر «الأديب. .» ما زال يعيش أميته العلمية في ظل تطور مجتمعات أوجدت قراء اكثر ثقافة منه، بحيث لم تعد لدى الشاعر القدرة على الموازنة بين صورته الشعرية الذاتية وبين الخلفية الفكرية المتطورة التي يحملها قارئه، وهـذا بالـطبـع ساهم في خلق هوة شاسعة بين الشاعر والقارىء، ازدادت على مر الأيام.

ولعل أحد أهم أسباب نشوء السوريالية في عشرينات هذا القرن ادراك السورياليين الأوائل عدم قدرة المدارس الرومانسية والانطباعية وحتى الدادائية منها على مواكبة التطور الحياتي الذي شهده القرن التاسع عشر، ويبدو هذا واضحـا في بيان الســوريالية الأول الـذي اصـدره اندريه بروتون عام ١٩٢٤.

وقـد شهدت السوريالية عصرها الذهبي على أيدي روادهـا الأوائـل «بـروتون، بول ايلوار، بابلوبيكاسو، سلفادور دالي، رونيه شار. . .» سواء على صعيد الشعر او النثر او الـرسم، فطالعتنا أعمال مشتركة يمتزج فيها الفن بالشعـر، كقصيدة «اللحن الـرئيسي. .» لايلوار حيث أحاطتها يد بيكاسو المبدعة بزخارف ورسوم أخاذة. لكن الســوريالية عمـومـا لم تكن اكثر من مرحلة مؤقتة لاخفـاء الامية العلمية لروادهـا، حيث احتضرت عند ظهور اول بوادر امكانية عودة الفن الملتزم «في فترة الحرب العالمية الثانية» لمواجهة التيار النازي الهتلري، حيث حل مفهوم جديد للفن الملتزم، اعاده الى عرشه المفقود «بدأ ذلـك المفهـوم لدى بيكـاسـو منذ بداية الحرب الأهلية الاسبـانية، وأخذ بُعْده الحقيقي في الجورنيكا. .»، في نفس الوقت الذي بدأت بذور البنيوية الشكلية الجوفاء بالظهور، كما كانت الوجودية في تلك الفترة قد تبلورت ونجحت في ضم مدارسها المختلفة تحت شعار «الآن. .» فأخذت السوريالية المحتضرة تأخذ بعدها الوجودي في الوقت نفسه الذي تقاطعت فيه مع الشكلية الفارغة التي أخذت بالنمو في اضطراد، فنرى ايلوار يكتب في بداية الأربعينات هذا المقطع السوريالي البنيوي الوجودي في الوقت ذاته:

إبنتي الفراشة. . .
انك تتحدين شكل الكوب
الذي تشربين فيه/
والذي تعكسين فيه صورة جناحيك

ومع تطور أوروبة الهائل في الخمسينات وما بعد، لم يعد القارىء يهتم فيما اذا كانت سيسيل «وهي ابنة بول ايلوار. .» تتحدى شكل الكوب الذي تشرب فيه ام لا، فازدادت الهوة بين الشاعر الأوروبي وقارئه اتساعا، فبينما اخـذ الشـاعـر يراوح في مكانه باحثا عن أشكال بنيوية جديد لصوره الشعرية المستهلكة أساسا، كان القارىء يزداد ثقافة ووعيا.

كانت الاكتشـافـات العلمية قد نزلت الى الشـارع العــادي: غزو الـقـمـر. . الـقنبلة الهيدروجينية. . الـلايزر. . الكـومبيوتـر. . كل هذا يحدث والشـاعـر «الأديب» جالس في محرابه الـلامنظور وهو يعلك جملا مكرورة لم تعد قادرة كما مضى على فهم روح هذا العصر الـذي لم يعد الادراك السياسي او الاجتماعي ولا حتى الوجودي كافيا لفهمه.

ان افـلاس الشعـر العالمي يعود الى الفصام الخطير الذي يعيشه الشاعر في واقعه المحيط به، وان مهمة الشعر ◁

من قصيدة النثر الى قصيدة الحكاية



موريس ضاهر

■ اذا كان التصوّر الحديث لعلاقة الانسان بالله والطبيعة والعالم واللغة قد حمل الينا نهجا جديداً في رؤية الوجود والتعبير عنه من خلال قصيدة النثر، فإن التصوّر نفسه هو الذي نرعاه بكل بساطة في قصيدة الحكاية كما يكتبها رشيد الضعيف في «أهل الظل».

يقول في مستهل قصيدته الحكاية: «هل قرأت قصيدة تتحدث عن بيت مبني على رأس جبل يشرف على واد سحيق ملتو كالأفاعي الأسطورية / هل قرأت قصيدة تتغنى ببيت مبني على رأس جبل يطلّ على التلال والبطاح الممتدّة حتى البحر؟».

نحن نعرف أن القصيدة في مفهومها الحديث تأبى الحديث والغناء معاً، لأنها لم تعد فنّ نظم، وفنّ قلم، أي فنّ كتابة يصف العالم، وينقل أشياءه، ويصور آهاته وحركاته. إنما هي فن اللامنطق، والشكل الحرّ، فن الدعوة الى طريقة جديدة في تحسس العالم وارتياده بغية تشكيله في تصوّر جديد.

ونحن نعرف أيضاً أن القصيدة بمفهومها الحديث تأبى لغة الحديث والغناء، لأنها لغة صعبة، معقدة بطيئة منحرفة توهم أنها تتحدث عن الاشياء وتتغنى بها. إلا أنها بالفعل لا تحكي الا عن ذاتها.

لماذا هذا القول إذاً، لرشيد الضعيف عن القصيدة التي تتحدث وتتغنى؟

إن مشروع رشيد الضعيف الفني في «أهل الظل»، كما أرى، هو في جعل القصيدة تتحدث، أي باعطائها شكل السرد الحكائي، وفي جعل الحكاية المسرودة تتوقف عن السرد لتلبس لغة قصيدة النثر.

١. الفعل الحكائي والفعل الشعري

يقوم الفعل الحكائي أساساً على شخص وحدث وحوار تتموقع في زمان ومكان معينين، وتتمرأى من خلال عملية السرد.

والسرد هو قبل كل شيء تنظيم زمني على الورق لأحداث تقع في العالم الخارجي تحكي بشكل متعاقب ومترابط سببياً حياة الناس، وتتحدث عن مواقفهم، وتصوّر تصوّراتهم، وتروي مشاهداتهم. والسرد أيضا انشاء لغوي مرتّب في مشاهد وفصول واجزاء، ومصوغ في كلمات تحمل الواحدة منها الاخرى وفق خط منطقي. بكلمة اخرى الفعل الحكائي جهاز يسبر الزمن ويرتاده. يُحشر فيه مشهد انبعاث الماضي، ويؤخذ متتبعه باكتشاف مستقبل هذا الماضي. وبين الماضي المنبعث والمستقبل المرتقب يمتد «حاضر أبدي» بشكل انتظار مستمر لما يجري في الجهة الاخرى من الصفحة من خلال عبارتين «حدث ذات مرة»، و «جرى في ذلك اليوم».

أما الفعل الشعري فغايته لا تكمن في نقل احداث العالم الخارجي، ولا في نقل الفكر، أو سبل التواصل بين البشر إنما في مغايرة الغائية كما يقول باختين. إنه الفعل الذي يختزل اللغة الى ماديتها وحسب، باعتبارها صوتاً ومعنى، حضوراً وغياباً، فالشاعر لا يقصد الا كتابة القصيدة، واللغة الرامزة التي يكتب بها لا تحيل الى أي شيء خارجها. وبذلك يحدث الانقطاع بين لغة تتحدث عن العالم الى لغة تتحدث عن ذاتها، ويتخلّ الشعر كفن عن تمثيل النموذجي والجوهري الى تمثيل الحالات، والانطباعات والادراكات، وتُمحى الاشياء بما هي لتغدو رؤى شخصية للاشياء.

٢. السرد الشعري والشعر الحكائي

نعود الى القصيدة الحكاية لنقول إن رشيد عندما يشد بالقصيدة لتتحدث لا ينسى ايضاً أن يشد بالحكاية لكي تتوقف عن الحديث كما الشعر. وهكذا بين الحديث واللاحديث تبنى مدارات رواية «أهل الظل».

فالحديث، اي السرد الشعري، يروي عن الجرافة التي تفرش الارض ومعلم الباطون الذي يمد السقالات، والعمال الذين يحفرون الجور. والحديث يروي عن البيت الذي يبنى وذلك الذي كان يسكنه مؤلف الكتاب مع أمه وأبيه من خلال تداعيات تربط حاضر البيت الجديد بماضي البيت القديم. والحديث لا يتوقف عن استدعاء تذكارات الطفولة، ومقابلتها بهواجس الخوف من الافاعي والعقارب والفئران والجرذان.

أما اللاحديث أي الشعر الحكائي فهو بيت الحب وممارسة الحب، ونشيد الحب، وعاصفة الحب وهو نشيد الثلج في الصيف.

ان حركة الحديث واللاحديث في «أهل الظل» لرشيد الضعيف تضعنا على عتبة نوع جديد من الشعر الحكائي قلما نرعاه في المؤلفات العربية. صحيح ان الكثيرين من الشعراء حاولوا ان يحكوا شعرهم ان يعطوه امتدادا زمنيا ان يموضعوه في المكان وأن يحبكوه بالتدرج الدرامي لكنهم خسروا شفافية الشعر ولم يربحوا جائزة القصة.

وصحيح أيضا ان الكثيرين من القصاصين حاولوا ان يشعرنوا قصصهم بتحريك اللغة نحو فضاء الشعر ولكنهم فشلوا في رهانهم.

اما رشيد الضعيف فقد نجح في الاثنين ومن دون ادعاء نجح في جعل الرواية اغتياب للشعر وفي جعل الشعر حضور روائي.

٣. شعرية رشيد الحكائية

رشيد الضعيف الحكائي يكتب النص الذي يجدر به أن يبرر ذاته بذاته. فالحدث عنده ليس الواقع وانما شبيه به، انه تخيلات، وتذكارات، وتوهمات. والبطل عنده ليس هذا أو ذاك من الناس وإنما بطل فريد وخاص جداً، فهو الرجل الذي يبني البيت وهو الذي يهدمه، وهو الذي يهجس خوفاً على ابنه، ولكنه ينساه، وهو الذي يملأ بطن المرأة حتى لا يجوع، وهو كنهاد يحاول ان يجيب عن كل الاسئلة التي تؤرقه «كانت نهاد تقول لو استطعت الاجابة على كل الاسئلة التي يطرحها عليّ اولادي لبلغوا في سنتين». إن بطله، صغير صغر الاطفال وكبير كبر البالغين، صغير يبهر بالحيوانات، يخافها، ويتوسوس منها وكبير مأخوذ بفعل الريح، طامح ليكون فيضانا في البادية والعمران.

والمكان عند رشيد خاص جداً. انه انزياح الى الداخل لا الخارج. المكان هو البيت هو الغرفة، هو الكاتب وحبيبته هو جسد المرأة والافعى المنحنية فيه والعقرب الهارب منه والبناية المشقوعة طبقات. هو مكان مفقود

◆

«أهل الظل». شعر. رشيد الضعيف. دار مختارات (بيروت. لبنان).

في الجبل ومكان مُتشهّى في المدينة . انه المكان المهوم والمنظم والمعتم، ولكنه ايضا المكان الموصوم وراء المكان الموجود، المكان المهدد بالوحشة والشيخوخة، والخوف على الابن الأنيس المكان المسكون بهواجس الماضي وأرق المستقبل. والزمن عند رشيد ايضا خاص جداً فهو لا ينقط الحوادث في نبرة متصاعدة متنامية تجد حلها في حل حبكة الرواية، وانما هو زمن متماوج يمكن تحسسه في كل الاتجاهات. بمعنى آخر ان الزمن عند رشيد يذوب في شخصية راوي الرواية. فما يروى لنا من مشاهد وحالات وتوهمات، وهواجس هو ايضاً لشخص ما يروي نفسه زمنياً ويروينا، او يروي عنا. انه زمن التركيبات الزمنية، لا زمن الأفلام السينمائية. انه زمن شعري تضيع نهايته لأن بدايته متخيلة.

«كانت أمي تحبّ الصلاة، ولم تذق مرة طعم الخمر، أخذها أبي معه عدة مرات الى المطعم، في المرة الاولى لم تأكل، تركت أبي يأكل وحده، وفي المرة الثانية طلبت أكلاً لكنها لم تأكله بل حملته معها الى البيت، وفي المرة الثالثة اكلت قليلا وحملت ما تبقى الى البيت، فأكلناه نحن وفي المرة الرابعة لم تذهب، كذلك في المرّات اللاحقة».

ان حكائية رشيد الضعيف الشعرية لا تنفصل عن شعريته الحكائية التي هي من نوع خاص جداً.

هذا الشاعر ينطق الشعر رغم تمنّع هذا الاخير مبدئياً عن الكلام.

ينطقه الكلمة البسيطة التي توحي بخفر وتومىء بحنان.

«والشمس،

الشمس، لا تسمح لشيء بأن يكون له ظل، فتكتفي الاشياء بحدها، ويدي اليسرى تمنعه عن القفز الى الامام، وعمره سنة ويريد ان يقفز، يستعد، كطائر يستعد، ولكن عمره سنة ولا جناح له ولا يعرف كيف يحافظ على توازنه ليقف وحده أو يمشي». وينطقه الجملة الموسيقية التي لا تدّعي الوزن والقافية. «وسهرنا حتى آخر السّهر، كسالى، ناعسين، ناعمين بكسلنا وبالنعاس.

ودعونا أصحابنا، وسهروا معنا حتى آخر السهرات، وتحدثنا في كل شيء، وخاصة الحكمة».

وينطقه الصورة الرامزة.

«إسمعْ!

حين قلت أنا شجرة، لم تبقَ أفعى إلا التفت على اغصاني وفتحت فاها وحاكت كأنها غصن. جعلتني الأفاعي مصيدة للعصافير.

وحين قلتُ أنا عصفور، لم يبق صياد الا واصطادني وشقّ بطني وما استخرج الا الديدان التي ابتلعتها. وحين وَدَدْتُ أن أتحول الى دودة صعب علي الامر كثيرا، ورغم ذلك قُلت أنا دودة، واختبأت فدعني».

إن الشعر هنا لم يعد فن قريض. وإنما صار نشاطا فكريا، صار رؤيا، والرؤيا هي تغيير في نظام الاشياء وفي نظام النظر اليها، صار كشفا كما يقول رينيه شار عن عالم يظلّ أبداً في حاجة الى كشف. والكلمات التي تعبّر الرؤيا الشعرية عنها هنا لم تعد مهمة بذاتها بل أهميتها في تشكيل بنية شعرية، مُناخ شعري، وهيج شعري.

٤. معنى القصيدة الحكائية

رشيد الضعيف في حكائيته الشعرية، وقصيدته الحكائية سواء بسواء تعيش اللغة معه عرسها الأول وتصبح أفعى او عصفوراً، جرذاً او فراشة. وتعيش طفولتها الاولية، وهي تحاول ان تفاجىء الاشياء قبل ان تتركب، والعناصر قبل أن تتفعّل، والعلاقات قبل أن تنتظم. عبثا نفتش عند رشيد الضعيف عن معنى المعنى كما يقول أرجدن، لأن معنى المعنى الذي هو تصوّر عُرفي عن الشيء يتخلى عن حده وينزاح باتجاه اللامعنى أو الهذيان. فمعنى المعنى قابع وراء الشيء وظلّه، والموقف ونقيضه، والغائية وغيابها.

إن رشيد يكتب عن كل شيء تقريبا. يكتب عن الريف والمدينة والبادية والعمران، والماء والباطون، والزواحف والدواب،د وذوات الجناح. ويكتب عن الحب السهل والحب المستحيل، وعن الارض الطيبة والارض الملعونة، ويكتب عن الطفل والطفولة، والأبوّة والامومة، ويكتب عن الثلج في أيام الصيف.

إن رشيد يكتب كما قلت عن كل شيء تقريباً ولكنه لا يكتب عن أي شيء بالتحديد. هذه النسبوية في المعنى هي نسبوية القول اللازم والمتعدي، نسبوية العدم والانوجاد. ذلك أن النص الشعري وإن كان يلبس لبوس الرواية لا يخلق النظير لما هو واقع، لا يبني معقولية مماثلة لمعقولية الواقع. بل على العكس يحطم مفهوم معنى التناظر والمماثلة الهندسيين ليخلق معنى هو معنى النص بالذات بجعل الالفة غرابة والغربة قابلة للاستيطان، والنفي قابل لتجاوز المهجر.

إن المعنى عن رشيد الضعيف هو نشيد انشاد جديد، هو قصيدة حب عند أراغون، وطاولة او ممحاة عند يونغ، هو قطط بودلير، ومشهد جنسي لعبد يواقع امرأة السلطان في ألف ليلة وليلة. غريب أمر هذا الشاعر الراوي الذي يصوغ معاني حادة الخطوط والتفاصيل، ولكنها مغموسة في الواقعي والفنتزي، في المألوف وغير المتوقع، في المدرك والخارق، في الاسطوري والسحري. وعجيب أمر هذا الراوي الشعري. كيف يستساغ شعره الحكائي بكل طيبة وبساطة وطفولية وعفوية ولكن العجيب أيضاً ان المعاني المألوفة عندنا تصير عنده خارقة وغير متوقعة بفعل معاناة اللغة الفرح والحزين تصير طوفانا يهز الانسانية الخرقاء عبر مقال لا يدّعي الالوهية انما الحرية التي تخترق المؤسس، والمنطقي، والمتعا [illegible] عليه بحثاً عن الحقيقة بحثاً عن تغيير مكان الحقيقة. □

الشعر لم يعد فن قريض وانما صار كشفاً لعالم يظل ابداً في حاجة الى كشف.

المقالات الغاضبة

سمير عطا الله

■ لا يمكنك أن تكون مواطناً من القدس دون ان تكون غاضباً فكيف إذا كنت مقدسياً وكاتباً؟ لكن، ليس الغضب هو ما يميّز كتابات نبيل خوري، حتى ولو أعلن ذلك سلفاً، بل يميّزها دائماً ذلك الأسلوب الذي اختلط حتى على نبيل نفسه فصارت الكلمة السياسية متداخلة بالحبكة الروائية، بحدة الحوار، برومانسية العاطفة.

ومهما ادّعى نبيل خوري فهو روائي أولاً وأخيراً، وهو رومانسي أولاً وأخيراً. وهو كاتب حاذق يعرف كيف يشدك إليه سواء كان يكتب «الرأي» أو كان يضع ثلاثية رائعة كتلك التي رسم فيها القدس للذين يعرفونها وأولئك الذين لا يعرفونها.

طبعاً نحن، أصدقاء نبيل خوري وزملاؤه ومحبوه، لدينا ضعف واضح تجاهه. لكنه ذلك الضعف تجاه كاتب وصحافي سبقنا الى الساحة وظل هناك، سابقاً وأولاً، يمارس المهنة كأنها عشق وهواية وليست احترافاً، ويكدّس مجلدات من الكتابة عبر السنين، لكنه يظل يعامل الحرف وكأنه ينشر للمرة الأولى.

ولسنا نعرف ماذا يعرف جمهور نبيل خوري عنه، لكننا نحن نعرف تماماً كيف يمسك بالقلم رشيقاً كما كان يمسك فرسان البلاط بالسيوف.

غاضبة أم لا.

أنت أمام مقالات ممتعة، تؤرخ للقارىء العربي، بنبضة نادرة، عقداً من أكثر العقود أهمية في حياته. □

◆
«المقالات الغاضبة»، نبيل خوري، «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن، ٤٧٦ صفحة.



من قصيدة النثر
إلى قصيدة النثريلة!

بقلم:د. عبدالله بن أحمد الفَيفي
(المملكة العربية السعودية)

ظهرتْ قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعل على شعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليًّا، مقدّرًا له أن يختفي بميلاد الشِّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها في سياق المدينة الأوروبيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطَلُّع الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثيّ.١ ولا مشاحّة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشِّعْر: "قصيدة"، والنثر: "النثر". والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُريّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. إلاّ أن المشاحّة كانت تنشأ حينما يُنْطَلَق من وراء المصطلح إلى خطاب نضاليّ، إيديولوجيّ، لإلغاء جنس الشِّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يَجُبّ ما قبله، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)٢ العلميّة إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشِّعْر. وهي تخلص- في آخر سطر من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشِّعْريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكريّة للإنسان ضدّ مصيره.٣ وقد ناقشتْ مطوّلاً المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولةً ضبط الأصول، و"التقعيد" لما يمكن أن يُسمَّى "قصيدة نثر".

وتُراهن قصيدة النثر- في الأساس- على أنها ستستمدّ موسيقاها الشِّعْريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخليّة، الدلاليّة والذهنيّة. غير أن

المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفو المواهب، أو واهو العلم بالعربيّة، أو هما معًا، فإذا النصّ يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربيّة، لا تمتلك عبقريّة العربيّة ولا شخصيتها الشعريّة، وإذا هو يلوب على سراب من شعْريَّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في النَّثر، ما دام متّصفاً بدرجة من الشاعريّة والتأمّل، مع عدم تمييزٍ في بعض تلك النصوص بين شعريّة الهلوسة وهلوسة الشعريّة. في حين أن الجنس الفنيّ يبقى- في مختلف الفنون- بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي.

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخّضتْ عنه التجاربُ العربيّة حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمّى قديمًا بالأقاويل الشِّعْريّة، أو الإشراقات الصوفيّة، أمّا الشكل المدّعَى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي٤. و(برنار)٥، نفسها، تؤكّد على أن قصيدة النثر: "نثرٌ"، لا "شِعْر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر".

ولقد سمّى (جورجي زيدان، -١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجرّدة من الوزن والقافية: شعرًا منثورًا. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه شاعر، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة من عمره، ثم تعلّم قواعد العربيّة على كبر٦. كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشِّعْر النثريّ"، وشبّهه بشعر الأمريكي (والت وايتمان)، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خَلَفَ من بعده خَلْفٌ ارتضوه شعرًا. وسمّاه بعضهم: "قصيدة الأدب"، أو "قصيدة التجاوز والتخطّي". ولعلّ نازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليلاً من شأنه الشِّعْريّ٧. ثم كانت لمجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبنّي قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكّرة.

وإلى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفنّي" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشِّعْر أو في النثر، ومن ثمّ تناسل أنظمةٍ أخرى.

في مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفنّي" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشِّعْر أو في النثر، ومن ثمّ تناسل أنظمة أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلّا من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج جديد.

إن الإيقاع- ولا أقول الوزن بالضرورة- مكوّن بنائيّ في الشعر، وليس مكوّناً جماليًا فقط. ظلّ عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبّر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبّرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كَتَبَ"، بل بـ"أَنْشَدَ".

ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظام ومنهاجٍ جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟" - كما تتساءل (سوزان برنار)٨ نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا:

"من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين علْم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأُخرى، لئلاّ يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكل"، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌ بالشِّعْر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإنْ كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى."

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا: إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تُضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العيّ، فالهلاك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضادّ للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلاّ كانت تلك حركة عَقَديّة مُغرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجمل والأكمل، حيثما وُجدا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة- من قُدامى النّقاد العرب، لمّا قالوا: إن قصيدة الشِّعْر هي: "الكلام الموزون المقفّى الذي له معنى"، وسفّهنا رأيهم، وتندّرنا عليه- بنزوع أيديولوجيّ نحو التخفّف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملّص من موسيقى الشِّعْر جملةً وتفصيلاً- وإن بفهم قاصر، ومؤدلج، ومشوّه لحقيقة ما قالَه أولئكَ وعَنَوْه. على حين لو تأمّلنا لرأينا تلك المقولة صحيحة- في تعريف الشِّعْر القديم على الأقل- شاء مزاجنا الحديث أم أبَى، ولكن لا كما تأوّلناها لنَصِمَ قائليها بالحمق النقديّ، بل

بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركّزون على أخصّ مميّزات الشِّعْر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية؛ من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشِّعْر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمّيًّا؛ بما أن الشِّعْر يكثّف عناصرها، من: صوتيّات، وصُوَر، وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع تلك العناصر داخلة في النثر الأدبي، بكثافة أخفّ وتركيز أقلّ. أمّا ما يتفرّد به النص الشِّعْري، بوصفه جنسًا أدبيًّا، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشِّعْر، تمامًا كما كان يُلتفتُ قديمًا في معلومات حفائظ النفوس والهويّات الشخصيّة إلى تحديد ما يسمّى: "العلامة الفارقة"، أو ما أصبح مأخوذًا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرّف شيئًا تعريفًا فارقًا، فارزًا له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخصّ خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره. أمّا لو قال، مثلاً: "الشِّعْر: الكلام الموزون، المقفّى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفنّي، باستثناء العنصرين الأوّلين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيرًا، بل يُسقطها الشِّعْر الحديث أو

وقفنا مؤخرًا على شكل جديد تلفتنا إليه نصوص حديثة، يتمثل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثَمّ فهي لون جديد، يقع بَيْنَ بَيْنَ، أي بَيْنَ قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة.

يعيث فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يصرّ مع ذلك على إلصاق ما يفعل بجنس الشِّعْر، ليمسخ الشِّعْر نثرًا، والنثر شعرًا! ملقيًا إلى جانب ذلك بمقولة أسلوبيّة ذاهبة إلى: أن "لبحور الشِّعْر وأوزانه، أثرًا في الأداء، وفي قوة الأسلوب"[٩] عُرض البحر الميّت! وحينما يتقرّر لدينا هذا، فلا يعني وقوفنا ضدّ قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضدّ تسمية الأشياء بغير أسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحيّ يشار به إلى نثر جميل، قد يبزّ الشِّعْر تعبيرًا، أو فلنقل: هو نثرٌ شعريّ، أو شاعريّ، يظلّ في دائرة النثر الكُبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره جان كوهين[١٠]، إذ قال: "إنه يمكن للشِّعْر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعراً أَبْتَر."

إن الإيقاع- ولا أقول الوزن

ان التئام الآليّة الجديدة بالشعريّة الحقيقيّة، بخصائصها الإنسانيّة، وعناصرها النوعيّة الفارقة، هو ما سيكفل فتحًا ناضجًا إلى شعريّة تتساوق وطبيعة العصر.

بالضرورة- مكوّن بنائيّ في الشعر، وليس مكوّناً جماليًّا فقط. ظلّ عنصرًا عضويًّا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبّر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبّرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كَتَب"، بل بـ"أَنْشَدَ". وحينما ينسف النصّ الحديث ذلك الرصيد من حسابه، فيُنتج نصًّا مغايرًا، غير إيقاعيّ، ومع ذلك يحتفظ بسحره الشاعريّ، كما هو الحال في بعض نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع، إلا أن روعة المنجز تنتقص بالإصرار على ربطه بجنس الشعر تحديدًا، كما عَرَفَه الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا يُعدّ إنجازًا أجناسيًّا جديدًا؟!

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة النثر أن تكون جنسًا أدبيًّا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامراته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها، لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر، أصلًا. وعندئذ، فإن حاضنها الأَوْلَى بها، والطبيعيّ لاستيعاب نوعها المنفلت، هو: محيط النثر، لا الشِّعْر. فإذا كان المحدثون قد أخذوا على النقّاد القُدامى- مبتسرين مقولاتهم- حَصْر قضية الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة كذلك إلصاق كل نصٍّ تخييليٍّ، خارق لأعراف اللغة الاعتياديّة، بالشِّعْر، وكأن كل جميل لا ينبغي أن يكون إلاّ شعْرًا! وفي هذا احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون أعظمَ من الشِّعْر!

بل لِمَ تقييد قصيدة النثر بالشِّعْر أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة سابقة لهذا الموضوع؟!! ألا يمكن أن يوجد نصّ عابر للشِّعْر والنثر؟

إن في ضيق الأفق هذا- الذي تُؤخذ به النصوص بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على النصّ، وتقييد لمشاريعه عمّا تطمح إليه من انعتاقات وثورات! جناية جرّاء ذلك التقييد المعيق لحركة الإبداع بقسرها على ولوج قالبين خرسانيين موروثين، أحدهما اسمه: شعْر، والآخر اسمه: نثر، ولا ثالث لهما.

وإذا كُنا قد رصدنا في أحد البحوث التباسات إيقاعية شعريّة حديثة، أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمّي منها في القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر التفعيلات)، قاصدين به: أن لا يتقيّد الشاعر بتفعيلةٍ واحدة في القصيدة، بل ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً مختلفة تمليها عليه

التجربة، وهي ظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة١٢، فلقد وقفنا مؤخرًا على شكل جديد تلفتنا إليه نصوص حديثة، يتمثّل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثَمَّ فهي لون جديد، يقع بَيْنَ بَيْن، أي بَيْن قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ولهذا اقترحنا لها- حسب بحث ألقيناه في (سوق عكاظ، صيف ٢٠٠٧) مصطلحًا، على طريقة العرب في النحت، مكوّنًا من (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة)، هو: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، تجنّبًا لاتخاذ صيغة مركّبة من قبيل: (قصيدة النثر تفعيلة). وتأتي اللصقية في صيغة المصطلح مطابقة للّصقية في بناء النصوص نفسها. ونعني: ذلك النصّ الذي يمزج قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولّد شكلاً ثالثًا. ولا نناقض أنفسنا حين نتمسك بمصطلح "قصيدة" هنا رغم ما قلناه آنفًا، فالأمر قد صار اصطلاحًا سائرًا، يقيّد دلالتَه المضافُ إليه: "النَّثْرِيْلَة"، ولا مشاحّة في الاصطلاح.

والظاهرة أوسع من تجربة واحدة، ولا بدّ أن تكون كذلك بالضرورة، إلا أنها لم تحظ بالرصد والتسمية من قَبْل. وبلمحة سريعة يمكن أن نشير إلى بعض من كتبوا ما نسميه القصيدة النَّثْرِيْلِيّة، لنجد منهم، على سبيل المثال، نادر هُدى، من الأردن، كما في ديوانه بعنوان "كذلك"١٣، ٢٠٠١، وعبدالرحيم مراشدة، من الأردن، في مجموعته "كتاب الأشياء والصمت"، ٢٠٠٢. ويتجلّى هذا الضرب المختلف من الإيقاع كذلك في ديوان علاء عبدالهادي، من مصر، بعنوان "مُهْمَل"، ٢٠٠٧. ويظهر في نصوص لكُتّاب سعوديين، مصنّفة في قصيدة النثر، كبعض نصوص لمنال العويبيل١٤، أو محمّد خضر الغامدي١٥.

ولعلّ المرور بمرحلة (النَّثْرِيْلَة) كانت تنتهي ببعض الشعراء إلى قصيدة التفعيلة، كأنما بعض تجارب قصيدة النثر ما هي إلاّ تلمّس الروح الشاعرة ذاتها، قبل أن تثقف أدواتها وتثق بتمكّنها من ولوج الشِّعْر الإيقاعيّ، وهذا ما مرّت به الشاعرة السعودية لطيفة قاري، على سبيل المثال، في ارتقائها من قصيدة النثر إلى قصيدة التفعيلة، إذ تقول: "ديوان "هديل العشب والمطر" لا أعرف كيف كنتُ أثناء كتابتي له... وانتهت معه قصيدة النثر، والآن أجد نفسي في شعر التفعيلة."١٦

وهكذا فنحن مؤخرًا بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعًا، إلى (شعر النَّثْرِيْلَة)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ"الشِّعْر الحرّ"، فاختارت له اسمًا أدقّ هو: "شعْر التفعيلة"، فكم بالحريّ أن نتراجع

نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه هؤلاء الشعراء- في بعض نصوصهم التي سنوليها دراسة أخرى تفصيليّة لا يتسع المجال لها هاهنا- هو محض "قصيدة نثر"، لنختار له اسمًا أدق هو: "شعْر النَّثْرِيلَة".

وختامًا، فإن منبثق الإبداع الفنّي الحقيقيّ يكمن في حالة من اللاوعيّ، واللاعلْم الفقهيّ. وهو ما أنتج في الأساس الشِّعْر العربيّ وعروضه، عبر التجربة الإنسانيّة وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقتْ من مكبّلات التمذهب والتصنّع الراهن، لألهمت السَّجايا أصحابها بحورًا جديدة، وأساليب تعبير شعريّة حقيقيّة، بحيث يكون الشِّعْر مكتنزًا بخصائص الموسيقى، والبناء الشعريّ الخالص، في غير نظام تقليديّ.

إننا إذ نقف أمام فتوح العصر الكتابية نقف على سؤال جوهري: أيهما أكثر أهمية، حقيقة الشعر أم آليته؟ أم هما نسيج واحد؟ ومن ثم، فإذا كانت الأصوات، بأسبابها وأوتادها وتفعيلاتها، هي آليّة الشاعر القديم، فما الذي يمنع أن تَشتقّ القصيدة الحديثة إيقاعاتها من معطيات عصرها؟ ما الذي يمنع اليوم مثلاً من ظهور القصيدة الإلكترونيّة، على غرار تلك التجربة المسمّاة: "القصيدة الرقمية التفاعليّة" Interactive Poem، المعتمدة على التقنية الإلكترونية، عبر تناصّ الوصلات وروابط الشبكة العنكبوتية. لقد اشتق الشاعر العربي القديم إيقاع قصيدته من معطيات عصره، من وطأ أخفاف الإبل أو حركة سنابك الخيل، وكانت تلك هي قصيدته الرقمية التفاعليّة المتاحة في عصره، وها نحن في عصر آخر تمامًا، و سيكون المستقبل لرواد مبدعيه، حتمًا، مهما طالت المعارضة وخصومات القدامة والحداثة. على أن التئام الآليّة الجديدة بالشعريّة الحقيقيّة، بخصائصها الإنسانيّة، وعناصرها النوعيّة الفارقة، هو ما سيكفل فتحًا ناضجًا إلى شعريّة تتساوق وطبيعة العصر. وفي كل الأحوال يمكن القول: إنه حينما يَرْدُف الدافعَ الإبداعيَّ وعيٌ نقديّ- لا يستسلم لعامل الطبع وَحْدَه- فذاك يشير بأن تتمخّض الحال عن تيارات فنّية جديدة، ذات أُسس فنّية معرفيّة، ولها صفة الإضافات البانية.

١ انظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ١٦، ٢٤- ٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

٢ انظر مثلاً: ٢٧٧- ٢٧٨.

٣ انظر: م.ن.، ٢٨٨.

٤ انظر: الفَيفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النص الشِّعْريّ في المملكة العربيّة السعوديّة: قراءة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٦.

٥ انظر مثلاً: ٢٨٣- ٢٨٥.

٦ انظر: الزركلي، خيرالدين (- ١٩٧٦)، (١٩٨٤)، الأعلام، (بيروت: دار العِلم للملايين)، ٢: ١٨- ١٩.

٧ انظر مثلاً: خليل، إبراهيم، مقدمة ديوان: هُدى، نادر، (٢٠٠١)، كذلك، (إربد: مطبعة البهجة)، ١٥.

٨ ٢٠- ٢٣.

٩ الشايب، أحمد، (١٩٩٠)، الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٢.

١٠ كوهن، جان، (١٩٨٦)، بنية اللغة الشِّعْريّة، تر. محمّد الولي ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ٥٢.

١١ انظر: الفَيفي، عبدالله، ١٣٩.

١٢ انظر: م.ن.، ١٤٥- ٠٠٠ .

١٣ كذلك، ٨١. وانظر ملاحظة ذلك من قِبَل (خليل، إبراهيم) في مقدمته لمجموعة "كذلك"، ٢٦- ٢٧.

١٤ للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان "كَذَب العشّاق ولو صَدَقوا". وللدّارس قراءة ستظهر مستقلة في تجربة منال العويبيل.

١٥ موقع الشاعر محمّد خضر، على الشابكة:

http://www.ghimah.net/main/articles.php?id=١٠٧

١٦ انظر: صحيفة "الوطن"- السعوديّة، السبت ٢٩ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ= ١٤ يوليو ٢٠٠٧م، عدد ٢٤٧٩، على الشابكة:

http://www.alwatan.com.sa/news/newsdetail.asp?issueno=٢٤٧٩&id=١٣٩٠٥

المعكوسة على سطوح زجاج الواجهات .. يقترب من حانوت :

— يا عم .. الا تعرفني ؟ انا صابر ..

— من انت ؟

— انا صابر الذي ذهب جنديا للحرب .. الا تتذكرني كيف احتضنتني لاني اصبحت رجلا ؟ اتذكر انك تمنيت ان تكون شابا لترافق السرية المدافعة .. لكنك كنت رجلا كبير السن .. نعم انا هو الا تتذكرني ؟ ..

هز الرجل كفيه وقال : —

— انا هنا ابيع التوابل واتاجر بها بالجملة ولا اتذكر اني غادرت هذه المدينة طيلة حياتي ، ولا اعرف رجلا اسمه صابر .. ثم اذا اردت كمية كبيرة من التوابل لاشراء فسوف امنحك خصما خاصا من الارباح ..

— انا صابر الذي كنت اقف اسفل عمود النور هذا .. اتذكر انك كنت تعض شفتك السفلى حينما تلوح لي لي براس بصل .. هه .. الا تتذكر ذلك .. ؟

— يا ولدي .. خذ هذه اللفة من الاكل .. لم نسمع ان الجوع يطيل الثرثرة الفارغة ..

— ولكن يا عم .. انا صابر .

— هيا اذهب عني .. والا ..

اتجه صوب العمود .. عمود النور ، وقف اسفله .. تطلع الى نافذة في البيت المقابل للعمود .. كانت مغلقة تماما .. حينذاك تحرك نحو الجسر ، كانت خطواته بطيئة ، .. تطلع الى المثلثات الخشبية المفتوحة في عنق الجسر ، تطلع من الفتحة الى سطح النهر حيث كان الماء يتحرك حركات دائرية بانتظام .. وفي عنق الجسر من الطرف الثاني للنهر قدمت سيارة سوداء وخرج احدهم فرمى كيسا في النهر .. حينذاك اقترب الجندي وتطلع الى سطح النهر كان الماء يهتز ضمن دوائر تتوسع شيئا فشيئا بانتظام ..

الياس الماس محمد

مناقشة مقال

« بين النثر الشعري والشعر الموزون »

لمحمد عبد الله قولي

اصالة الشعر في وظيفته الانسانية

بقلم محمد لفتاح

لامر ما يثير بعض الكتاب قضايا ادبية قديمة دون ان يأتوا بجديد ، فينتهي القارىء متسائلا : لماذا اثير هذا الموضوع ما دام الكاتب لم يضف اليه جديدا .

هذا السؤال فرض نفسه علي بعد ان انتهيت من قراءة مقال السيد محمد عبد الله تولي « بين النثر الشعري والشعر الموزون » المنشور في مجلة «البيان» لشهر فبراير ٧٨ .

والكاتب لا يفتح سجل الاتهام ضد النثر الشعري فقط بل ضد الشعر الحر كذلك ، الم يحاول في نهاية مقاله ان يقلل من قيمة هذا الشعر ؟ وهذا الموقف راجع الى نفسيته التي لا تخفى على قارىء مقاله ، فهي نفسية تكن العداء للحديث وتتعصب للماضي .

والقضية التي اثارها الكاتب من جديد اججت نارها في الماضي — اي مع بداية الشعر الحر — عصبيات فكرية متخلفة ، اما الان — ومع تقدم الفكر العربي — فقد تجووزت . وقبل السيد قولي اثارها المرحوم صالح جودت على صفحات مجلة « الهلال »

لكنه لم يبلغ هدفه ، وكل ما فعله هو تخصيص ملحق « الهلال » لابداع الشباب ، فنشر الشعر الحر في ذلك الملحق واحتفظ بـ « الهلال » للشعر العمودي . وكأنه كان يريد أن يفهم الناس ان هؤلاء الشعراء لم ينضجوا بعد ، وهم عائدون الى العمودي عندما تكتمل شاعريتهم .

والسيد قولي كالمرحوم صالح جودت ، وكباقي أعداء الحديث ، يرى أن ارادة التحرر لدى الشعراء ناتجة عن جهل بالقواعد العروضية ونفور من التراث . والحقيقة ان كتابة الشعر الحر أو النثر الشعري لا تدل دائما على جهل بالعروض او انقطاع صلة بالتراث بدليل أن رواد الشعر الحر كتبوا قصائدهم الاولى وفق أوزان الخليل ، ومنهم ومن الاجيال الشعرية التي جاءت بعدهم شعراء زاوجوا بين التفعيلي والعمودي .

ولنقرأ مقال السيد قولي ؛

في البداية نذكر أن بعض المصطلحات عنده ليست دقيقة ، فالشعر الحديث — مثلا — ليس هو النثر الشعري فقط ، كما ان الشعر الموزون لا يعني العمودي فحسب ... وانعدام الدقة هذه تجعلنا نرجح ان الكاتب اتخذ موقفا من النثر الشعري والشعر الحر معا ، الم يقل في نهاية مقاله : « فهؤلاء (يقصد الذين يكتبون الشعر الحر) اقرب بكثير من اصحاب النثر الشعري الى الشعر العربي الاصيل » ؟! بمعنى أن هؤلاء الشعراء يفتقرون هم كذلك الى الاصالة التي لا يراها الكاتب الا في أوزان الخليل ، فهل الاصالة هي التشبث بهذه الاوزان الى حد الجمود .

ويرى في الفقرة الاولى ان اصحاب الشعر الحديث « يزينون لانفسهم بأنهم وحدهم الشعراء دون الناس جميعا وأن الشعر الموزون الاخر لا يساوي في نظرهم شيئا ولا يصلحلهذا العصر وانما يناسبالعصور القديمة السابقة » أجل ، قيل مثل هذا الكلام في الماضي عندما اشتدت المعركة بين القديم والحديث فتبودلت تهم بحق وبغير حق ، أما الان فقد تساكنت الاشكال الشعرية ، وصار الشعراء المخلصون لامتهم العربية يبحثون وظيفة الشعر قبل شكله ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى يوجد شعراء يكتبون العمودي والحر ، وقد يتخلى الشاعر بالمرة عن الوزن بنوعيه ليكتب شعرا منثورا . فرب مضمون لا يستقيم له وجود الا في قالب عمودي ومضمون اخر لا يتحدد شكله الا على اساس التفعيلة أو على أسس لا تتصل لا بالبحر ولا بالتفعيلة .

ويتوهم الاستاذ ان هؤلاء الشعراء « لم يقفوا على طبيعة الشعر العربي اذ انها غنائية ، والشعر العربي انما نشأ نشأة غنائية وظل كذلك في جميع مراحله . » هذه ليست نظرة تراثية صادقة بل هي تملق للتراث ، فهل اذا كان الشعر العربي غنائيا في جميع مراحله — كما قال الكاتب — نصبح ملزمين بالحفاظ على غنائيته هذه ؟! أم علينا أن نعبر به عن حياتنا الجديدة وظروفنا الراهنة التي لا تتلاءم والغنائية دائما ؟ ألا نحكم على شعرنا بالتخلف ونحن نحاول ان نتشبث الى حد الجمود بطبيعته الغنائية ؟! ان الصحراء العربية التي عرفت طبيعة الشعر الغنائية لم تعد هي تلك الصحراء ، فطبيعتها تغيرت ،والانسان العربي تغير ، فكيف يحق لنا ان لا نترك الشعر يعبر عن حياتنا الجديدة ؟!

ويستعير الكاتب جبة الجمحي لينهال على قرائه بحديث طويل عن الوزن الذي لا تستسيغ الاذن العربية غيره الى ان يقول : « وليس لانسان ان يضع الشعر العربي في قالب من الشعر الانجليزي أو الفرنسي .. » وعلى سبيل المداعبة هل يقبل الكاتب ان نقول له : ليس لانسان ان يسافر في طائرة او سيارة وأن يطبع الكتب بالمطابع المستوردة ، بل عليه أن يمتطي الناقة ويرتحل عبر الصحراء ويقف على الاطلال وأن يتخذ راوية لاشعاره ؟!

ان الثقافة يا سيدي انسانية ، وكل اضافة مشرقة مهما كانت قومية أو وطنية في صميمها فهي انسانية ، وليس العيب ان يتأثر العربي بما تبدعه الثقافات الاخرى ولكن العيب ان لا يوظف ما استوعبه وتمثله لصالح أمته العربية .

وبعد اطراء طويل للشعر العمودي ينقل الاستاذ قولا للدكتور محمد سعيد رمضان البوطي . يقول « والدعوة الى الشعر المنثور انما هي في مردها دعوة اجنبية تدعو الى كسر ونبذ عمود الشعر العربي كتلك الدعوات التي تدعو الى تبسيط قواعد اللغة العربية آنا وتروج لفكرة الجمع بين العربية والعامية أخرى أو فكرة استبدال الحرف العربي باللاتيني » ورأي البوطي يحتاج الى نقاش . ماذا يقصد بعمود الشعر العربي ؟ اذا كان المقصود به ما كان يريده العرب ، فان هذا العمود قد تم تكسيره قديما على يد أبي تمام ، واذا كان المقصود به الشكل الخارجي الذي يحدده الوزن العمودي فقد تم تكسيره كذلك على يد شعراء الموشحات بل وعلى يد أبي العتاهية الذي اعتبر نفسه اكبر من العروض . بعد هذا الذي حدث قديما أي عمود سيكسر أصحاب النثر الشعري ؟ هذا من جهة ، ومن جهة اخرى هل يصح ان الشعراء العرب الذين يكتبون مالا يرضي البوطي وقولي يضمرون هذا السوء أي الترويج لافكار اجنبية هدامة ؟! لقد كان أمين الريحاني

أول من كتب الشعر المنثور ، ومـــاذا كانت حيـــاة الريحاني بعد ان تخلى عن الابداع الادبي ؟! الم تكـن نضالا من اجل العرب ؟! هل يحق لنا أن نقـول ان الريحاني حمل دعوة اجنبية تضمر السوء للعــرب ؟! وهل الدعوة الى تبسيط العربية مما يخيـــف ؟! ان التبسيط ليس معناه الهدم بل ايجاد افضل السبـــل للتلقين والاستيعاب ، وهذه مهمة على رجــال التربية والتعليم العرب ان يقوموا بها بلا كلل .

ويفاجئنا الكاتب باعتقاده الشخصي الغـريب ، ومؤدى هذا الاعتقاد « أن التحليل النفسي لاصحـاب النثر الشعري انهم يريدون ان يتحللوا من كل القيود ، فكما تحللوا من قيود المجتمع الخلقية والسلوكيـــة وهاجموها فهم سيتحللون من القيود الادبية في هــذا الشعر » ، اسأل الكاتب المحترم : هل انت جاد ؟! وهل لك ان تنضح هؤلاء الشعراء الذين يمثلون كل هــذه الخطورة على المجتمع ؟!

ويطيب لي الان ان انقل رأيا حول الشعــر المنثور لنبيل فرج قدم به لحوار أجراه مع الشاعر حسين عفيف نشرته مجلة « الشعر » المصرية في عددها الثامن لسنة ٧٧ يقول فرج : « يعرف تاريخ الادب العربي الشعــر المنثور منذ العصر الجاهلي ممثــلا في التعابير الفنيــة البسيطة ، او الكلم الغامض ، عن تجارب النفـس وخطرات الفكر التي لا تستمد ايقاعها من الــوزن العروضي ، او من الوزن والقافية ، وانما من النغــم الذاتي للكلمة المشعة ، وطريقة نظمها ، وصلة الجملة بمضمونها داخــل البنــاء العضوي الذي تتجدد فيه الدلالة ، ومن ادراك معاني الاشياء الخــلابة التي يصعب وصفها بلغة التصريح والتوضيح ، فتلجأ الــى لغة الرمز والاشارة ، تطوع بها المعاني الغنائية التي تمس القلب ولا تتراسل مع العقل الا لكي يثــير فيــه الخيــال ، وهـــذا يؤكد ان الشعر المنثور في اللغــة العربية ، كما هو في سائر اللغات ، ظاهرة أصيلة تضرب في تراثنا المأثور ، وليست ظاهرة عارضة يمكن أن تنقرض او تبلى وظيفتها الانسانية . »

وفي الاخير أؤكد للكاتب أن اثارة هذا النقـــاش من جديد لاطائل من ورائه ، فهو نقاش متجاوز ما دامت كل التيارات متواجدة على الساحة العربية وفي كــــل تيار لمعت اسماء تستحق التقدير لانها رفعت قضايانا العربية الى مستواها الانساني الحقيقي ، وهي قطعا لم تحقق ما حققت لانها كانت متشبثة بطبيعة الشعــر الغنائية ولكن لانها تعبر بصدق عن وجدان الامة العربية وطموحاتها الحاليـــة .

محمـــد لقــاح

ــ المغرب ــ



مفارقات الحياة

بقلم
حسني سيد لبيب

هذا الصباح ، شعرت بقلـــق عارض . ذرعت الغرفة جيئة وذهابا .. اتجهت الى الشرفة . انســـام الصباح هي العلاج . أحجمني القلق العارض عن فعل شيء . اقتعــدت الكرسي الجلدي ، وأسندت ظهري . فيم افكر ؟ . وما سر هذا القلق ؟ . في المساء ، تقلبت عـــلى الفراش ، تأخرت قليلا عن موعد النــوم . لا جديد في احداث امس . قالت امي بلا مبالاة :

ــ أميرة تزوجت ..

ولم أعقب .

كان يجب أن تتزوج أمـــيرة . كل كل بنت ستتزوج ، ففيم القلق ؟ . اميرة كانت حلما ، وامنية ، وصورة جميلة ... كان هذا في الماضي ، وأنا ابن الخامسة عشرة . وعلاقتي بها لا تعدو طيش المراهقة ، واندفـــاع الشباب . والان ، أنا ابن الثلاثين ، قد خبرت الحياة اكثر فاكثر . اضمحلت

المغرب
عيون المقالات
العدد رقم 6-7
1 فبراير 1987

محمد بن محرز الوهراني

منامـات

تقديم : أبو علي الحيدري

ركن الدين محمد بن محرز الوهراني كاتب مترسل من معاصري صلاح الدين الأيوبي. أصله من وهران وعاش بين مصر والشام حياة لا نعرف عنها شيئا سوى أنه كان يعتاش من كتاباته شأن غيره من الأدباء. ولم يشتهر الوهراني كما اشتهر غيره لسبب لا نعرفه، غير أن خير الدين الزركلي، صاحب قاموس الاعلام، يرى فيه قصورا عن بلوغ شأو سائر معاصريه من أمثال القاضي الفاضل حمله على سلوك دروب الهجاء والنقد اللاذع توصلا إلى النباهة والذكر. والزركلي يرحمه الله ممن لا تستسيغ أسماعهم كلمة هجاء تقال بحق وزير أو قاض ناهيك عن أن يكون ملكا أو خليفة، فهو ينظر إلى مثل هذه الشطحات على أنها تخطيط انتهازي لبعض القاصرين في سلالم المدح والزلفى. وقد قرأت الوهراني كما قرأت غيره فرأيت لديه الكثير مما يتمتع به المشاهير والكثير مما قصروا عنه ولم يتجرأوا على التفوه به. ولعله أن يكـون في مقياس النقد الفني أقدر من معاصريه الذين استغرقتهم الصنعة، فضلا عما اشتملته كتاباته من مضمون متميز في الأبواب التي تطرقت إليها.

ترك الوهراني نصوصا نثرية على شكل منامات ومقامات ورسائل. وقد جمعت هذه النصوص في كتاب عنوانه «منامات الوهراني ومقاماته ورسائله» حققه ابراهيم شعلان ومحمد نغش وراجعه الدكتور عبد العزيز الاهواني وصدر عن دار الكاتب العربي في القاهرة عام 1968.

كتب الوهراني بأسلوب يجمع بين ترسل كتاب القرن الرابع وسجع المقامات مبتعدا بذلك عن صنعة القاضي الفاضل (الذي يبدو أن الوهراني تجنب الاقتداء به رغم علو مكانته الادبية والاجتماعية آنذاك)ومظهرا من الحيوية والتدفق ما يذكرنا أحيانا بأسلوب التوحيدي. وهو مع ذلك يصدر عن شيء من العفوية تنأى به عن التنميق الزائد وتقترن باستعمال مفردات وتراكيب عامية أضفت على لغته طرافة وواقعية ربما كانت تعكس، بدورها، الجذور الشعبية لكاتب غير وجيه. وقد أعطى الوهراني هنا مثالا عمليا على إمكان الدمج بين الفصيح والعامي دون الإخلال بالبناء الاساسي للغة الكتابة العربية.

أما مضمون كتاباته فموجه للتشهير بوجوه زمانه من فقهاء وقضاة وأدباء وأطباء ورجال الدولة. وقد سخر أيضا بالمتصوفة والشيعة وندد ببعض الشعائر والعبادات وشهر برجال الدين وكشف ما يجري

في هذه الأوساط من التكسب بالدين واختلاس الاموال والتلاعب بموارد الاوقاف المكرسة، أصلا، للخدمات الدينية والاجتماعية. وتتضمن عريضة شكوى كتبها على لسان جوامع دمشق ووجهها إلى الجامع الأموي باعتباره «كبير الجوامع» تفاصيل كثيرة عن الفضائح والتجاوزات الشائعة في إدارة هذه المؤسسات. ويبدو الوهراني واعيا للمفاسد الاجتماعية والسياسية في زمانه ومحتجا عليها ورغم أنه يسرف في السخرية بحيث تبدو كما لو كانت مزاجا شخصيا خالصا، فإن القضايا التي انصبت عليها سخريته ينتظمها خط سائد يتأكد من خلاله غرض الكاتب في اختيار موضوعاته.

على أن الوهراني لم يوفر حاكما ولا محكوما. وقد ناوش افرادا وظواهر لا يقتضي نقدها أي قدر من المغامرة، لكنها على أية حال كانت عنده جديرة بالفضح والتشهير. ومن هؤلاء الكتاب والشعراء، وهم كما نعلم ليسوا أصحاب سلطة أو جاه بل هم في غالب أحوالهم مرتزقة يعيشون من عطايا الوجهاء والسلاطين. وهنا عالج الوهراني حالات من الانحراف لا يزال معظمها سائدا حتى اليوم في هذه الاوساط.

من النصوص البارزة في كتاب الوهراني «المنام الكبير» الذي سرد فيه مشاهدات في العالم الآخر رآها في نومه. وهو من نمط «رسالة الغفران» للمعري، ذلك النمط الذي احتذاه في عصر لاحق شاعر ايطاليا الكبير حين كتب «الكوميديا الالهية». يقع المنام في قرابة 22 صفحة من القطع الكبير الذي طبع به الكتاب وقد أظهر فيه بعض الاستخفاف الذي نجده في «رسالة الغفران» فيما يتعلق بالعقائد والشخصيات المقدسة. والمنام مكرس لفضح بعض الاسماء البارزة من معاصريه وقد تطرق فيه إلى المتصوفة منتقدا طريقة عيشهم دون أن يتعرض لمذاهبهم الفكرية. وتحرش بالاكراد الذين اتهمهم بالتعيش من اللصوصية، وقد جاء ذلك استطرادا من التنديد ببعض رجال الدولة منهم. ويوضح المقتبس رقم (1) من المختارات التي ذيلت بها المقالة طريقته في سرد مشاهداته في القيامة وتوظيفها لاغراضه الهجومية. وهو عن المتصوفة.

وكتب الوهراني عن القاضي (ابن بنان)، وهو فقيه أديب كان من رجال الدولة أيام صلاح الدين، حوارا بينه وبين ابليس يجده القارىء في المقتبس رقم (2) وقد اعدت كتابته على طريقة الحوار المسرحي لتسهيل قراءته.

واظهر امتعاضه من حذلقات المثقفين وتفاصحهم مؤكدا من خلال ذلك نفوره من التصنع والافتعال والمبالغة. ففي تعليق على رسالة كتبها إليه أحد الأدباء واستعمل فيها اصطلاح «الحار الغريزي» بدلا من «الحرارة الغريزية» [1] قال:

«أظنه أدام الله عزه خاف أن يقول الحرارة الغريزية فيشبه كلامه العامة والسوقة وكوادن الاطباء وجهال الطبيعيين، فتخطى هذه الرتبة إلى رتبة الفارابي وابن سينا».

وفي نقد آخر لنفس الشخص تناول الوهراني مشكلة لانزال نعاني منها وهي مكابرة الشعراء وإدلالهم الشديد، مع ما يلحق ذلك من خضوع العام والخاص لابتزازهم إلى القدر الذي يثير اجماعا

غير مبرر على الضرورة الاستثنائية للشاعر وما يستحقه لقاءها من الثواب المعنوي والمادي. وقد انطلق الوهراني في تناوله لهذه الظواهر من أفضلية العلماء على الشعراء ويجد القارىء نصّ النقد في المقتبس رقم (3) وسنلاحظ أنه يتكامل مع اتجاه ظهر حينذاك في أوساط العلماء والمفكرين ضد الإسراف في تكريم الشعراء.

من العسير أن نفهم كيف استطاع الوهراني ممارسة هذا النقد اللاذع ضد المجتمع والدولة على السواء، لا سيما وهو يذكر الأشخاص بأسمائهم ولا يتحرج من أحد مهما بلغت مرتبته في الدولة. وقد استطال قلمه إلى السلطان المعظم أحد اشقاء صلاح الدين واتهمه بتهم شنيعة (المقتبس 4). ولم يتوقف إلا عند صلاح الدين الذي أظهر له احتراما شديدا واختصه بالمديح. ومن المحتمل أنه فعل ذلك بسبب ما كان صلاح الدين يتمتع به من شعبية ناتجة عن مواقفه في الحروب ضد الصليبيين، فضلا عن سجاياه الشخصية التي حببته إلى الناس. ومن المستبعد أن تكون جرأة الوهراني دليلا على توفر قدر من الحرية السياسية في عهده، فهذا الشكل من الحرية لم يكن مألوفا قبل العصر الحديث ولم يعرفه تاريخ الدول إلا في فترات استثنائية عابرة كفترة الخلافاء الراشدين، وخلافة عمر بن عبد العزيز القصيرة في التاريخ الاسلامي. لقد كان في وسع الوهراني أن يعرب عن توجهات مخالفة للعقيدة فيسلم من البطش لأن حضارتنا شهدت قدرا معينا من حرية الفكر، أما أن يعرب عن توجهات مناوئة لرجال الدولة ويسلم منهم فهو ما يبقى موضعا للتساؤل...

مهما يكن الحال، فإن الوهراني يستكمل في نتاجه الادبي حاجة إلى النقد أملتها تناقضات الحضارة الاسلامية وألفت لها استجابات متفاوتة تصلح أن تشكل ظاهرة متميزة تقف في موازاة أدب المدح الذي تصدر ديوان الشعر العربي بعد الجاهلية. وهناك حاجة إلى رصد هذه الظاهرة وجمعها. وقد قمت من جهتي ببعض المحاولات في هذا الاتجاه فجمعت نصوصا من النقد الشعري تضمنها «ديوان الهجاء» الذي صدر مؤخرا. كما تناولتها في مجلة «مواقف» بمقالتين تضمنت احداهما دليلا لأدب النقد يشير إلى بعض مصادره، واشتملت الثانية على نصوص نقدية منتقاة من النتاج غير الشعري.

ملاحظات تحقيقية:

بذل محققا كتاب المنامات بإشراف الدكتور عبد العزيز الاهواني جهودا محمودة في ضبط النصوص بمطابقتها على الأصول الخطية المتعددة وفي شرح المفردات الغريبة التي لا وجود لها في المعاجم علاوة على أسماء الأماكن والاعلام. وقد مرت في الكتاب رغم ذلك هنات لا يخلو منها كتاب محقق أشير فيما يلي إلى بعضها:

- ورد في المتن قول الوهراني:

«واقد لك في التور» وقد شرح في الهامش:

«التور: إناء يُشرب فيه الماء»

والصواب عندي: «وأقد لك في التنور» وذلك بقرينة الإيقاد

- في ص 63 قال المحققان عن المزه وقد وردت في المتن:

«قرية كبيرة غناء وسط بساتين دمشق بينها وبين دمشق نصف فرسخ .» وهو تعريف ياقوت في معجم البلدان . والمزة هي الآن من ضواحي دمشق وليس فيها ولا حولها بساتين وإنما قصور وعمارات لأغنياء دمشق ووجهائها . وكان على المحققين أن يستقصيا ذلك ولا يكتفيان بمجرد النقل عن مصدر قديم . اضف إلى ذلك استعمال الفرسخ للقياس وهو غير مستعمل اليوم مما يوجب على المحقق أن يوضح ما يعادله .

- في موضع آخر (ص 64) ورد أيضا عن البقاع :

«موضع يقال له بقاع الكلب قريب من دمشق وهو أرض واسعة بين بعلبك وحمص ودمشق . وبالبقاع هذه قبر الياس عليه السلام .» وهذا التعريف منقول أيضا عن ياقوت . وكان يجب إضافة المعلومات الحديثة حول البقاع لاسيما وهو اليوم جزء هام ومشهور من لبنان بعد أن اقتطعه الفرنسيون من سوريا .

- في ص 84 ذكر الوهراني البيت التالي :

«أتيت فؤادها أشكو إليه　　فلم أخلص إليه من الزحام»

ونسبه إلى المتنبي . والبيت لأبو نواس وكان يجب التنبيه إليه في الهامش .

- في ص 79 ورد عن «الخزامى» في الهامش :

«عشبة طويلة العيدان صغيرة الورق حمراء الزهرة طيبة الريح فيها نور كنور البنفسج . وليس في الزهر أطيب ريحا منه .»

إن القارىء المعاصر لا يفهم من هذا التعريف شيئا فهو لا يدري أي زهر هو الخزامى ولا يمكنه أن يتصور ما يعنيه نور البنفسج ولعله أيضا لا يعرف كيف يكون الخزامى «أطيب الأزهار ريحا» أي : رائحة . إن معظم محققي كتب التراث يتصورون انفسهم في القرن التاسع الهجري فيكتفون باقتباس التعريفات من مصادرها القديمة دون أن يبذلوا الجهد المطلوب لاستقصاء التعريفات الحديثة من أجل أن يفهمهم قراؤهم من أبناء القرن الخامس عشر الهجري .

- في ص 78 ورد في المتن : «أوامره التي **تساعد** إلى تنفيذها الافلاك»

والصحيح : أوامره التي **تسارع** إلى تنفيذها الأفلاك .

- في ص 106 البيت التالي :

استغفر الله والله ما نفعت　　من سحر الفاظه آيات ياسين

والصحيح : استغفر الله لا والله ما نفعت . . .

وبه يستقيم وزن البيت .

- في ص 73 ورد في المتن: أرموني على المزابل وادفنوني في الحياة
وأحسبه يقول: ارموني على المزابل وادفنوني في الجباب.
والا فما معنى في الحياة؟ إن العبارة في حاجة إلى المزيد من البحث.

- في ص 109 قال في المتن: «فعاني العراق» وسياقه يقتضي مغاني العراق لأن الحديث عن اللهو والغناء. وكانت لبغداد شهرة في هذا الباب.

- ورد في مكان آخر كلمة «بقين» فقال المحققان انها لا توجد في ياقوت. وبقين قرية صغيرة قرب دمشق يوجد فيها ينبوع شهير بمائه العذب. وهو الآن يباع للناس معبأ في قناني بعد أن كانت العرب تعيّر الذين يبيعون الماء. . .

- في هامش ص 22 أثبت المحققان جوابا للبحاثة العراقي الدكتور مصطفى جواد عن مجلة درب دينار ببغداد ورد فيه اسم «سوق الجندرخانه» والمقصود هو: «سوق الحيدرخانه» من أسواق بغداد الحالية. والحيدرخانه محلة عثمانية معروفة في بغداد. ولا شك أن الخطأ منها وليس من الدكتور مصطفى جواد.

نصوص من «المنام الكبير»

- 1 -
عن المتصوفة

. . فلما انتهى - الحديث عن النبي محمد في القيامة - إلى شاطيء المشرعة وقف عندها فتقدمت إليه الصوفية من كل مكان وعلى أيديهم الأمشاط واخلة الأسنان وقدموها بين يديه. فقال صلى الله عليه: من هؤلاء؟ فقيل له: هؤلاء قوم من أمتك غلب العجز والكسل على طباعهم فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد يأكلون وينامون. فقال: فبماذا كانوا ينفعون الناس ويعينون بني آدم؟ فقيل له: والله ولا بشيء البتة ولا كانوا الا كمثل شجر الخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان. . فساق ولم يلتفت اليهم. . .

المعايش: الأشغال التي تكتسب بها المعيشة.
أخلة الأسنان: هي المساويك التي يستخدمها القدماء في تنظيف أسنانهم.
البتة: قطعا.

- 2 -
حوار مع ابليس حول القاضي ابن بنان

خرجت ليلة الجمعة إلى القرافة من درب الصفا، فلما كنت بين تلك الأكوام لقيت هناك شيخا طويلا فى زى الصوفية عليه اثر السفر فقلت له:

الوهراني: من أين اقبلت أيها الشيخ فقد اشمأزت نفسي منك؟
الشيخ: كنت عند بغبور ملك الصين بلغني أنه قد مالت نفسه إلى دين الاسلام فخرجت إليه من بلاد الزنج بعد الظهر فثنيته عن رأيه. ورجعت أطلب مدينة قرطبة في هذه الليلة أتمم الفساد بين أولاد عبد المومن.
الوهراني: من أنت عافاك الله؟
الشيخ: أو ما تعرفني يا وهراني؟
الوهراني: لا والله ما أعرفك؟
الشيخ: عجيب أنا شيخك ومعلمك إبليس. حدثني ما هذا الذي يختلج في صدرك من ابن بنان؟ هبك أني سلمت لك ما وقع عليه الاجماع من شعره الركيك وكتابته زقفيلم فتقدر تقول أن أكمامه ضيقة وأن بغلته قصيره أو أن طعامه قليل الابراز؟
الوهراني: لا والله يا سيدي
إبليس: هذه الفضائل التي تقدم بها أهل بيته في سالف الازمان قد حازها فأي شيء بقي لك تذمه به؟
الوهراني: ما أقول والله في الرجل إلا خيرا ولكن بحياة هذه الشيبة التي أنحست الاولين والآخرين أيجوز في دين الفساد أن يكون لي في صحبة هذا الرجل ثلاثة أعوام متلازمين على طاعتك وصحبتك لم نخرج فيها عن نهيك و أمرك فلما وقعت له في هذه الايام استهلك مالي وضيع حلالي وذبحني من الوريد إلى الوريد ولم يراقب في إلاّ ولا ذمة.
إبليس: أبك فعل هذا وحدك أم بكل من استضعف جانبه من الأصحاب؟
الوهراني: لا بل بكل من استضعف جانبه.
فسكت ساعة ثم قال:
إبليس: فديته هكذا وصيته يا وهراني... يا وهراني ستين سنة أتْعَبُ عليه إلى أن جاء هكذا. شرٌّ كله ليس فيه من الخير وزن مثقال ذرة وهو في أعراض بني آدم مثل الطاعون في الأجسام. أشهد أنه من خاصيتي وقرة عيني. والله لئن آذيته بكلمة أشهد لأفرقن بينك وبين أم بنيك ولأجعلن بينكما سدا من حديد.
ثم توجه إلى ناحية المغرب فلما همّ بالطيران التفت إلي وقال:
ابليس: ان عثرت على الشيخ ابن الصابوني فسلم عليه عني وعرفه عتبي عليه وقل له: ترضى لنفسك أن تكون مثل العنكبوت نصبت الزاوية على قبر الشافعي وقعدت تنتظر من يقع فيها؟ ما أقتنع منك بهذا اليس مرقعتك الملونة وعباءتك الصوف واركب حمارك القصير وشق اسواق مصر والقاهرة واخدع الناس بلطف سلامك وكلامك وغرهم بسالوسك وناموسك وعلمهم بلطيف احتيالك كيف يكون

النصب والمحال. والا وحياة ابي القاسم الأعور الذي هو خليفتي على بني آدم وقريني في نار جهنم محوتك من ديوان الطرارين.
ثم غاب عن عيني فما رأيت الا دخانا صعد إلى السماء.

* * * * *

ابن الصابوني: رجل دين في مصر معاصر للوهراني.
ابو القاسم الاعور: يبدو أنه من الوجهاء المعاصرين له.
السالوس: من ملابس الصوفية.
الزاوية: التكية.
الطرارين: النشالين.
رقفيلم: لم نقف على معناها.

- 3 -

مفاخر الشعراء

. . . . . وأما قوله:

سبقت إلى غايات كل فضيلة تعز على طلابها العرب والعجما

فهذا البيت المصيبة العظمى والطامة الكبرى. وليس ينبغي أن يجاوب الا بجواب الفتى الامي لعدي بن الرقاع وهو أن يحضره بعض السلاطين ويقول له: انت قلت:

سبقت إلى غايات كل فضيلة؟

فيقول له نعم. فيرمي إليه قوسا ويقول له جر هذا القوس فيقول ما أقدر. فيقول (السلطان)اصفعوه فيصفع. ثم يقدم له فرسا ورمحا ودرعا ويقول له قاتل هذا الغلام بهذا السلاح فيقول ما أقدر ولا أحسن، فيصفع، فيقول له: حلّ لنا شكلا من اقليدس فيقول لا أعلم، فيصفع فيقول له: مسألة من المجسطي؟ فيقول لا أعلم، فيصفع، فيقول له: حلّ لنا كوكبا من زيج البتاني فيقول ما أعلم فيصفع، فيقول له: مسألة من النجوم؟ فيقول لا أعلم فيصفع. فيقول: مسألة من الحساب؟ فيقول لا أعلم فيصفع. فيقول له: مسألة من الفرائض؟ فيقول له لا أعلم. فيصفع. فيقول له: مسألة من الفقه؟ فيقول: لا أعلم فيصفع. فيقول له: يا ابن عشرة آلاف قحبة فأي شيء تعلم حتى تقول:

سبقت إلى غايات كل فضيلة

فيقول أعلم شيئا من النحو والتصريف لا غير. فيقول له ولأجل النحو والتصريف تقول: سبقت إلى غايات كل فضيلة؟

وكذا يكون جوابه في البيت الذي بعد هذا وهو قوله:

وملّكني رقي المناقب أنني أحطت بآداب الورى كلها علما

وهكذا أيضا في الذي بعده وهو قوله:

فما منصف ممن ترقت به العلا   يرى أنه من اخمصي فوقه وصما

وهذا البيت والله من الشعر النحس الذي لو بقي في بطنه لأخذه القولج زائدا على ما فيه من التدقنصرم والرعونة المعجونة بالتبضرم والقحة والاستخفاف بلحية الممدوح . . .

* * * * * *

عدي بن الرقاع: شاعر من الأوان الأموي. ويبدو أنه يشير إلى حادثة مماثلة.
المجسطي: اسم كتاب بطليموس في الفلك والجغرافيا
البتاني: من الفلكيين الاسلاميين. والزيج جدول فلكي
الفرائض: المواريث. وكان حلها يتطلب الحذق في الرياضيات
التدقنصرم: كلمة عامية لم يعرف المحققان، ولا أنا، معناها. ولعلها من مفردات الشتائم.
التبضرم: من مفردات الفشار.

هوامش:

٦)- الحرارة الغريزية: من اصطلاحات الطب العربي

مصر
الرسالة
العدد رقم 1070
16 يوليو 1964



للدكتور محمد غنيمي هلال

وعدنا فى عدد سابق من هذه المجلة أن نعرف بهذا الكتاب من بين كتب الصوفية ، وهو من أشهرها وأقومها . وعلينا - قبل هذا التعريف - أن ننبه الى أننا يجب أن ننظر الى القيم التى يجلوها الادب الصوفى فى قرائنها التاريخية حتى تتميز القيم ، الحاضرة بالغابرة وأن تستنتج من هذه القرائن الدلالات اللازمة للتعبير الفنى ، لا الدلالات المباشرة التى لا يجوز فيها أدب من الآداب .

ولا ننكر أن للأدب الصوفى جانبا سلبيا فى حرص أهله على الهرب من هذه الدنيا ، حيث السعادة وهم من الأوهام يساور المغترين ، فى سبيل الظفر بالسعادة فى العالم العلوى ، سعادة خالدة ، عن طريق العبادة والتعالى بالروح . ولم تكن هذه السلبية طابع الأدب الصوفى كله ، ولا ينبغى أن يصرفنا هذا الجانب فيها عما زخر به أدبها من تعال روحى عن الاسفاف ، وعن الاسفاف المادى . ثم ان هذا التعالى قد بدا فى صور الادب الصوفى وتجاربه صادقا أصيلا مشبوب الطابع مما نم عن ضيق أهله بشرور مجتمعاتهم ومفاسدها . فعلى ما فى الحرص على الهرب من مواجهة صعاب الحياة فى مجتمعاتهم ، وعلى مايبدو فى ذلك من أثرة فى نشدان السعادة الذاتية ، أشع الادب الصوفى بنوع من السخط ذى الاثر الايجابى فى تعاليه ، وبالكشف عن مساوىء اجتماعية أخذ يجلوها ، وهى نفسها التى يحمل عليها الثائرون ليقوضوها . وفى هذا المجال قد يصير طابع الناس فى عاقبة الأمر سبيلا الى الامل ، والى الثورة ، والضيق بمواطن الخطل . وكثيرا مايتجاور اليأس والأمل فى الفترات التى تمهد للثورات أو تقدمها ، بل كثيرا ما يقترن هذا الضدان فى نفوس الثائرين المضحين يحملون أرواحهم على أكفهم فى سبيل حياة أفضل ، فيبدو يأسهم من القديم فى صورة نقمة جارفة يستهينون فيها بالحياة فى ظل القيم البالية ، ويستخفون بالحياة أو بتحقق أملهم فى تغير مجرى التاريخ . ووراءهم - على جادة التاريخ - معالم من مشاعل تشحذ عزائمهم ، يتمثل كثير منها فى ضحايا النظم الفاسدة ، وفى التجارب الصادقة التى عبرت بها الآداب عن مآسى هؤلاء الضحايا . وأية صور أصدق فى التعبير عن هذه التجارب مما عبر به كثير من ذوى القلوب الكبيرة عن مفاسد عصرهم ، وعن معاناتهم لها معاناة زجت بهم الى ما وراء حدود الطموح الى معالجتها . ومن ثم نلحظ - كما قلنا من قبل - شبها واضحا بين أدب الرومانتيكيين الثائرين وأدب الصوفية ، يتضح فى هرب أولئك بآمالهم فى عالم أحلامهم ، وفى استهانتهم بالحياة ، وتغررهم عن الاختلاط بالمجتمع ، وفى تنصل هؤلاء من تبعة العصر بالهرب فى عالم الروحانيات الخالص والهرب والتنصل كلاهما فيه قصور وتخاذل يقف بنادون ما ننشد اليوم ، ولكن علينا ألا نغمط أولئك جميعا حقهم فى الدلالات الانسانية التى يدل عليها أدبهم فى وضوح ، الى جانب ما نشيد به كذلكلهم من أصالة فى التأويل ، وأصالة فنية فى التصوير . ونكرر مع ذلك أنهم أضفوا على الحياة روحانية تسمو بالخلق ، وكثير منهم مع ذلككان داعية الىسلوك عملى تجاه الأحداث وتيارات الفكر ، والشعور بالطبيعة ، والاشادة بالارادة ، وترك التواكل ، مما نرجو أن تتاح لنا ضرب أمثلة عليه فيما بعد .

أما الآن فنقدم للقارىء العربى كتاب « **منطق الطير لفريد الدين العطار** » وهو منظومة من بحر الرمل فى حوالى أربعة آلاف وستمائة بيت .

والعطار يتأثر فيه قطعا باخوان الصفا فى رسائلهم العربية . وهؤلاء هم أو من نقل القصة على لسانالحيوان - أو الخرافة كما يدعوها ابنالنديم - الى مجال فلسفى ذهنى ذى طابع صوفى اجتماعى معا - ففتحوا بذلك مجالات فسيحة لصنوف من الخلق الفنى فى الأدب القديم ، ومن ثمراتها هذا الكتاب .

ومحور القصة فى هذا الكتاب تدور حول اجتماع الطير فى مجلس ، كما فى اخوان الصفا ، ولكن العطار يحول مجرى الحوار فيها الى مقصود آخر تظهر فيه أصالته . فالطير هنا رموز صوفية ، فى معنى الرمز العام لا الرمز الايحائى المذهبى ، لصنوف الخلق فى نشدانهم للحق ، وهذا الحق - أو الذات الالهية - يرمز له العطار بطائر خرافى يقابل ما نسميه العنقاء ، ويدعى بالفارسية « سيمرغ » ، وهى كلمة فارسية مكونة من لفظين :

سى + مرغ ؛ ومعناها : ثلاثون طائرا ، ولكنها صارت علما على هذا الطائر الفريد الذى لا نظير له . ويقود الطير فى مجمعها ، ويستقبلها ويرحب بمقدمها فى الاجتماع طائر الهدهد ، وهو رمز لهادى الطريق ، ويدعو الهدهد الطير - بعد أن يتم اجتماعهم - الى رحلة طويلة ، هى رحلة فى الحقيقة روحية ، فيتعلل كل من هذا الطير بعذر ، رمزا الى علائق المادة المعوقة للروح ، ويجيب الهدهد كلا منها مفندا عذره . ويجمعون أمرهم بعد ذلك للرحلة نشدانا للمثول أمام السيمرغ ، فيقطعون الأودية السبعة فى مسيرهم ، وهى رموز لمراحل السلوك الروحى ، وهى وادى الطلب فالعشق ، فالمعرفة ، فالاستغناء ، فالتوحيد ، فالحيرة ، ثم الفناء فى ذات الله .

وتتساقط آلاف الآلاف من هؤلاء فى الطريق ، فلا يصل الى تلك الحضرة سوى ثلاثين طائرا ، أو سيمرغ لان سى مرغ معناها ثلاثون طائرا بالفارسية كما قلنا من قبل . وحين الوصول يرون فى مرآة المثول أنفسهم على حقيقتها ، أى ثلاثين طائرا أو « سيمرغ » ، وقد بدءوا رحلتهم رجاء الظفر بالسيمرغ (وهو رمز الله ، ومعنى اللفظة نفسها : ثلاثون طائرا) - وبذلك يرون الله فى ذات أنفسهم ، أى أنهم رحلوا روحيا حتى عرفوا نفسهم على حقيقتها فعرفوا ربهم ، وفنوا فيه وجدا به . هذا هو جوهر هذه الحكاية الرمزية الصوفية ، تتخللها حكايات عارضة فى كل مرحلة منها تشد أزر المعنى العام ، وتؤكد القيم الروحية الصوفية ، القائمة على الفلسفة العاطفية ، وعلى النظر الى الجمال - جمال الروح والكون - على أنه السبيل للوصول الى الجمال الامثل ، وان الحب الانسانى يجب أن يكون قنطرة للحب الاكبر ، حب واجب الوجود . وعند الصوفية أن الحب قسمان : حب صورى ، يتبدى فى التعلق بالصور ، انسانية أم كونية ، وحب حقيقى ، وهو النفوذ من جمال هذه الصور الى دلالاتها العاطفية الروحية . ومرجع ذلك أن الجمال عندهم قسمان جمال حقيقى ، وهو صفة أزلية لله تعالى ، وقد شاهده الله فى ذاته مشاهدة علمية ، فأراد أن يراه فى صنعه مشاهدة عينية ، فخلق العالم مرآة شاهد فيها جماله عيانا . وهذا العالم هو الجمال الصورى عند الصوفية ، فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق الالهى . وعلى المحب أن يبادر بتجاوز الحب الصورى فى تأمله للجمال الصورى الى الحب الخالد بفنائه وجدا بالجمال الخالد . وهذا هو معنى هذه الحكاية التى يسوقها العطار فى « منطق الطير » :

- ١ -

العشق الصورى

مثل امام الشبلى مفئود ينتحب
فسأله الشيخ مم تبكى ؟
فأجابه : أيها الشيخ : كان لى حبيب
من جماله كانت نضرة روحى
ثم قضى نحبه وهأنذا أقضى هما

وقد أضحى العالم لدى حالك الجلباب حدادا عليه
فأجابه الشيخ : وهل فقد قلبك بهذا الرزء زمامه ؟

حقا لا يجدر بك سوى هذا جزاء !!
ألا فاختر لك منه حبيبا آخر

لا يعروه فناء ، ولن تقضى أنت انتحابا به
فالحبيب الذى يجلب بالموت النقصان
لا تجلب صداقته للروح سوى الاحزان
وكل من يبتلى بعشق الصورة
يقع من هذه الصورة فى مئات صنوف البلاء

- ٢ -

الفانى هياما بالله

قال لقمان السرخسى : يا الهى
قد هرمت ، وحرت وجدا ، وتاه بى الطريق
والعهد بالعبد حين يهرم أن يسترضى
وأن تخلى سبيله ويتحرر
وأنا الآن فى عبوديتى لك ، أيها المليك
قد صار شعرى الأسود ثلجا
وكم عانيت من الهم عبدا ، فهبنى السرور
وكبرت سنى ، فهب لى أن أتحرر
فصاح به هاتف : يامن أنت من خلص الغواص
كل من يرم التحرر من العبودية
يصبح ممحو الوعى والتكليف

فاترك هذين ، وضع قدمك فى الجادة

فقال : أى الهى ، أهيم بك على الدوام

فأى جدوى للعقل والتكليف . هذا حسبى

ثم خرج به الوجد عن حد العقل والتكليف

راقصا به يضرب يدا بيد

قائلا : الآن لا أدرى من أنا

لم أعد عبدا بعد ، فمن أنا

امحت العبودية ، ولكن لم أبق حرا

لم يبق فى القلب مجال لذرة من غم أو سرور

لست أدرى أنا أنت أم أنت أنا

قد امحيت فيك ، وضاعت الثنائية .

ـ ٣ ـ

الطيور فى المثول

وتخلت أمام الطير شمس القربى ، فولت وجهها بإشراقة تلك الشمس ومن انعكاس وجه الطير الثلاثين (السيمرغ) رأوا وجه « سيمرغ » العالم فاذا ألقت نظرة عجلى هذه الثلاثون رأت ذلك « السيمرغ » عن يقين فدارت جميعا رءوسها حيرة ، وأضحت من جديد حيرى على منحى جديد اذ رأت أنفسها هى « السيمرغ » تماما ، اذ هو دوما ذات أنفسها فاذا توجهت اليه كان هو نفسه المثول

صار هذا ذاك وذاك هذا ، أمر لم يسمع بمثله

فبقيت أسرى الحيرة ، بدون تفكير ، اذ عجزت عن التفكير ، واذ قصر بها العلم عن معرفة جلية الامر ، سألت ـ بلا لسان ـ سؤالا طلبت كشف هذا السر المتين ، ونشدت حل « الأنا ، والأنت »

وبلا لسان أتاهم من الحضرة خطاب : انها تراه كالشمس كل من قدم اليها رأى فيها ذات نفسه ، جسما وروحا

فمحوا ذات أنفسهم . قد فنى الظل فى الشمس. هذا كل ما كان

كانوا يرددون ما ساروا ـ هذه الكلمات ، وحين وصلوا لم يبق منهم رأس ولا جسد فلا بدع أن أقصروا عن الكلام . لم يبق سالك للطريق ولا منشد . لقد بلغ الطريق المدى

دكتور محمد غنيمى هلال

تونس
المسار
العدد رقم 54
1 ديسمبر 2001

موسم الهجرة إلى الشمال

ـ السرد، الهويّة، العنف ـ

عبد الله ابراهيم *

في رواية " موسم الهجرة الى الشمال " لـ " الطيب صالح" (1) تتوازى في البدء حكايتان، وذلك قبل ان تدمجا ببعضهما في النهاية، حكاية الراوي المجهول الاسم العائد من " الغرب" لتوه، وحكاية "مصطفى سعيد " الذي كان قد سبقه في العودة من " الغرب" قبل سنين، ولكن لاسباب مختلفة، وفيما تظهر الحكاية الاولى الراوي شخصية اندماجية، تظهر الحكاية الثانية " مصطفى سعيد" شخصية حذرة ومتوجسة ومتنكرة، " على ان اهم ما يميز الحكايتين عن بعضهما هو : أنّ حكاية الراوي توضيحية ـ تفسيريّة، أما حكاية «مصطفى سعيد» فهي حكاية فردية ـ مأساوية، ولهذا فهي مجاز طويل رمزي يتضمن معنى أخلاقيا وثقافيا. يتم تأويل دلالته من خلال حكاية الراوي التفسيرية التي تنهض بمهمة الابقاء على حالة التوتّر قائمة إلى النهاية في صلب حكاية «مصطفى سعيد» من خلال التلاعب الدقيق بتقنيات السرد بصورة تقوم من جانب بتقطيع نسيج الحكاية وتمزيقها إلى شذرات متناثرة في سياقها، أي في سياق حكاية الراوي، ومن جانب آخر فإنها تجري تقطيرا لها بحيث تكون غاية في التماسك حول شخصية، «مصطفى سعيد». وتنتهي الحكايتان في المشهد الأخير، لتستقرّا معا في عمق مرآة صقيلة، لكنها معتمة ؛ هي النيل. فالراوي يقول " انني ابتدأ من حيث انتهى مصطفى سعيد ". ومن الواضح انه لا يمكن ان تتشكل حكاية " مصطفى سعيد" الا من خلال حكاية الراوي، فهي الاطار الذي ينظم تلك الحكاية، ويتحكم في مفاصلها، ويضفي عليها دلالتها. انها حكاية تحتفي بالمكان وتبالغ في تفاصيله، وتصف طقس الحياة الجماعي في القرية، وعلى ضفاف النيل وفي المدينة، خلال مكوث الراوي في القرية او في تنقلاته واسفاره بينها وبين المدينة، لانها الحاضنة لتلك الحكاية الاخرى الرمزية التي تتصف بانها رحلة في الزمان، لان الامكنة فيها توظف لغايات رمزية، كما سنرى. واخيرا فان حكاية الراوي واهله ومجتمعه ان هي الا مرآة تتمرأى فيها حكاية " مصطفى سعيد" التي تبدو، بكل المقاييس والاعتبارات حكاية "غريبة" عن مجتمع الراوي. وذلك قبل ان تداهم الحيرة والقلق الراوي، لينفصل عن امتثاليته الثقافية، ويطرح سؤاله الشخصي، كما كان " مصطفى سعيد" قد فعل، ولكن كل ذلك يتم بعد فوات الاوان. عند هذه اللحظة تتلاقى فقط خيوط الحكايتين.

تتجمع حكاية " مصطفى سعيد" من موارد عدة، تتناثر كنبذ متطايرة، قبل ان تركد في ذاكرة المتلقي كحكاية متكاملة ومتماسكة ، والموارد المذكورة هي : رواية مصطفى الذاتية

* كاتب عراقي

لجانب من حكايته، وانطباعات الراوي، وحديث مأمور متقاعد، واستاذ جامعي سوداني، وانجليزي يعمل في الخرطوم، واحد الوزراء ، واخيرا مسز روبنسن. الى ذلك تضاف انطباعات عابرة خاصة بالقرويين مثل : الجد ومحجوب. ويلاحظ هنا تعددا" في مصادر الحكاية التي تتركب من موارد عدة قبل ان تشق لنفسها مجرى متكاملا، على ان ذلك يكشف فقط تنوع الموارد، بيد ان الامر الذي ينبغي ان يستأثر بالاهتمام هو : تعدد زوايا النظر الى هذه الشخصية المحيرة وحكايتها المأساوية. فالتضارب بين زوايا النظر، واحيانا التقاطع والتعارض يجعل الحكاية تشع بايحاءات متعددة، من ذلك مثلا : ان رواية مصطفى سعيد الذاتية لحكايته تكشف وكانه كان مدفوعا "بقوة قدريّة صارمة وغامضة منذ طفولته الى يوم اختفائه، اذ كل شيء يتيسر له : مدرسوه الانجليز في السودان، عائلة روبنسون في القاهرة، أساتذته في الجامعة، اليسار الانجليزي، القرية التي تحتضنه وتزوجه احدى نسائها. ان كل هذا يكشف وكأن ثمّة مصيرا" ينتظم حياته، وكأن وقائع تلك الحياة خرزات ينتظمها خيط واحد. اما رواية الراوي فتبدأ بالحياد، ثم تنتقل الى الفضول، ثم الاعجاب، وذلك قبل ان يصدر سلسلة من الاحكام القاسية بحقه، حينما يدرجه ضمن "قطيع الذئاب" الذين تعلموا في الغرب وعادوا لينهبوا بلادهم. هذا لو قيض له ان يعود الى بلاده عودة طبيعية. اما المامور والاستاذ الجامعي "منصور" فيعتبر انه صنيعة الانجليز ، فيما يذهب "ريتشارد" الانجليزي الى انه اكذوبة اقتصادية اختلقها اليسار الانجليزي ولا يوثق به (2) اما مستر روبنسون فتركب له صورة مغايرة : الجد والنقاء والذكاء.

تثري هذه الرؤى المتنوعة والمتقاطعة شخصية "مصطفى سعيد" وتعمق الابعاد الدلالية لحكايته التي تنعكس في كل رؤية طبقا للمرجعيات الفكرية التي تصدر عنها تلك الرؤية. ولهذا يظهر "مصطفى سعيد" الشيء ونقيضه في وقت واحد. انه شخصية موشورية تتجمع على سطحها الاضواء لكنها سرعان ما تتناثر بالوان متعددة.

كانت الوصية الاساسية التي تركها "مصطفى سعيد" الى الراوي ، هي ان يجنب ولديه الفضول والترحال، فهذان هما الوباءان اللذان حذر منهما قبل ان يختفي. وبتحذيره منهما يكون قد دعا الى السكون والاستقرار والدعة، والحقيقة فان فضوله وترحاله قاداه الى نهايات مأساوية. وكان عليه في نهاية المطاف ان يعيش متنكرا. " وما ان عرف الراوي سره الا وقرر ان يختفي، ولا توحي وصيته، وتعليق الراوي عليها بانه مات غرقا. الارجح ان وباء الرحيل قد دفعه الى مغامرة اخرى. فطالما عاش غريبا عن العالم وعن نفسه، ولم يفلح ابدا" في مد أواصر علاقة حقيقية مع الاخرين ابتداء بامه وانتهاء بزوجته، كان يحس بمعنى من المعاني انه غريب عن العالم بأجمعه. فهذه هي سعادة الرجل الكامل، كما يقول الراهب الساكسوني من القرن الثاني عشر "هوغو اف سان فكتور" الذي ينقل عنه كل من المنفيين : اريك اويرباخ وادوار سعيد وتزفتيان تودروف- وكل منهم منفي او مبعد عن وطنه بصورة او باخرى- ما يلي :

" ان الانسان الذي يجد وطنه مكانا "جميلا" مبتدئ غض ، انما القوى هو من يجد كل الارض وطنا له. لكن الانسان الكامل هو الذي يكون العالم بأجمعه غريبا عنه . فالفتى هو الذي يركز حبه على مكان محدد في العالم، والرجل القوى هو الذي يوزع

حبه على كل الامكنة، اما الرجل الكامل فهو الذي اطفأ شعلة حبه" (3) . الاغتراب المتواصل هو الرغبة المتأججة في داخل " مصطفى سعيد" وبها يتحقق وجوده.

فمنذ مراهقته كان مسكونا بها، يغادر بلده صغيرا " والاحساس الاتي يلازمه، فكيف اذا عاد اليه كبيرا" " جمعت متاعي في حقيبة صغيرة ، وركبت القطار . لم يلوح لي احد بيده ولم تنهمر دموعي لفراق احد. وضرب القطار في الصحراء، ففكرت قليلا في البلد الذي خلفته ورائي ، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد واسرجت بعيري. وواصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا، فتخيلها عقلي جبلا اخر، اكبر حجما"، سأبيت عنده ليلة او ليلتين، ثم اواصل الرحلة الى غاية اخرى (4) ، لم يعرف الحب، وكان عقله " آلة صماء" ولا توجد في نفسه " قطرة من المرح" كما قالت له مسز روبنسن. يبدو وكأن مصطفى سعيد قد صُمم ليكون غريبا وعنيفا . فانتماؤه الذهني جعله يعتقد انه بهما يحقق "هويته" .

كان الطيب صالح قد اكد بان هذه الرواية تطرح مشكلة "الهوية" ، أي " مشكلة علاقتنا بالعالم الخارجي، خصوصا " اوربا، ومشكلة نظرتنا الى "انفسنا "(5). فالمتن السردي فيها، بالحكايتين اللتين اشرنا اليهما، انما يعني بهذه القضية، من جانبها الاول وهو علاقة " الانا" ب "الاخر". وعلاقة " الانا" بنفسها وهو جانبها الثاني . فحكاية " مصطفى سعيد" تتصل بالجانب الاول، وحكاية الراوي بالجانب الثاني، انهما وجها مشكلة " الهوية" التي جرى تمثيلها سرديا في هذه الرواية بابعادها الموضوعية المتصلة بالاخر، وابعادها الذاتية المتصلة ب"الانا".

لقد طرحت هذه القضية في " موسم الهجرة الى الشمال" على خلفية تاريخية عاصرت ظهور الرواية، ومن المؤكد انها اثرت فيها كموجه خارجي، قصدت بتلك الخلفية حركات التحرر والتمرد والعنف التي اندلعت في منتصف القرن العشرين وخلال العقود اللاحقة ضد السيطرة الاستعمارية، وبخاصة في افريقيا التي تشكل الفضاء العام الذي تتفاعل فيه احداث الرواية المتخيلة. وكان العنف باشكاله المتعددة هو الوسيلة المهيمنة في الصراع بين المستعمر والمستعمر. انه عنف زرعه الاول في نفس الثاني، او في الاقل اسهم في ايقاد شعلته، لان راى انه الوسيلة الوحيدة التي بها تتخلص من المستعمر. وكان "سارتر" في تقديمه لكتاب " فرانز فانون" "معذبو الارض" وهذا الكتاب شانه شان رواية الطيب صالح . كتب على خلفية نشاط حركات التحرر ولا يفصل بين صدورهما الا سنوات قليلة – قد قال : "ان علائم العنف لا يستطيع لين ان يمحوها. ان العنف وحده هو الذي يستطيع ان يهدمها، ذلك ان المستعمر يشفي من عصاب الاستعمار بطرد المستعمر من أرضه بالسلاح، فهو حين ينفجر غضبه يسترد شفافيته المفقودة، وبذلك يعرف نفسه بمقدار ما يكون قادرا على صنعها". وسبب ذلك، كما يرى سارتر " هو: " ان العنف كحرية اخيل ، يشفي الجروح التي يحدثها ". وكان " مصطفى سعيد" يتلاعب في " مفهوم" العنف، ويستخدمه كفعل فردي، وكممارسة جنسية ثأرية تتنكر وراء إشباع رغبات غامضة لها دلالات متموجة. لكنه عنف يريد به الشفاء من جرح. ويلاحظ ان الفاظ العنف وما يتصل به من دلالات تتكرر كثيرا" في حديث " مصطفى سعيد" ، وتزداد

اهميتها في وصف علاقته بالنساء الاوروبيات، وما ان يبلغ ذروة ثاره العنيف بقتل "جبن مورس" الا ويخلو الخطاب من كل ما له علاقة بالعنف.

ان " جبن مورس" انما هي الانموذج الرمزي الذي يتكثف فيه " الاخر" بالنسبة ل" مصطفى سعيد" ولنتابع التحولات التي يمر بهاي قبل النيل منها، وبعده اخذين بالاعتبار بالصيغ التي تتردد بها مفردة " العنف" ومرادفاتها، والحال الذي ينتهي اليه بعد ان يقتلها ، يمتزج فيه الانتقام والثار والرغبة. يقول : " لبثت اطاردها ثلاثة اعوام، كل يوم يزداد وتر القوس توترا، قربي مملوءة هواء، وقوافلي ظماء ، والسراب يلمع امامي في متاهة الشوق، وقد تحدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع الماساة. وذات يوم قالت لي : " انت ثور همجي لا يكل من الطراد. انني تعبت من مطاردتك لي، ومن جريي امامك . تزوجني" وتزوجتها غرفة نومي صارت ساحة حرب. فراشي كان قطعة من الجحيم . امسكها فكانني امسك سحابا ، كانني اضاجع شهابا، كانني امتطي صهوة نشيد عسكري بروسي. وتفتا تلك الابتسامة المريرة على فمها. اقضي الليل ساهرا" ، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فاعلم انني خسرت الحرب مرة اخرى... كنت اعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار، وبالليل اواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب "(6). وما ان يعلم " مصطفى سعيد" في القيام بالفعل المزوج : نيل " جين مورس" وقتلها في ان واحد الا ويحس بانه شفى من جراحه، وتفتت عنفه المحمول " كانت حياتي قد اكتملت ليلتها، ولم يكن ثمة مبرر للبقاء "(7). انه يشعر بانه الغازي الذي ينتشي بنصره، لانه رد العنف بعنف = هو هنا عنف رمزي جرى تمثيله سرديا لكنه يتصل بمرجعيات تاريخية). ويبلغ به الامر حدا يتماهى فيه مع شخصية " كتشنر" ولكنه سرعان ما يستجمع سلسلة الممارسات العنيفة التي الحقها " الاوربيون" ببلاده وحضارته، والمقطع الطويل الاتي الذي يصور الحالة الذهنية ل " مصطفى سعيد" بعد ادانته بمجموعة من الجرائم يكشف فلسفته للعنف. " انا احس تجاههم بنوع من التفوق، فالاحتفال مقام اصلا " بسببي، وانا فوق كل شيء مستعمر، انني الدخيل الذي يجب ان يبت في امره. حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الاغلال بعد ان هزمه في مقوعة اتيرا، قال له : " لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب ؟ الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الارض، وصاحب الارض طاطأ راسه ولم يقل شيئا. فليكن ايضا ذلك شأني معهم. انني اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة وقعقعة سنابك خيل النبي وهي تطأ ارض القدس. البواخر مخرت عرض النيل اول مرة تحمل المواتع لا الخبز وسكك الحديدية انشئت اصلا " لنقل الجنود. وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول " نعم" بلغتهم. انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربي الاكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان، جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام. نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيا" في عقر داركم. قطرة السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ. انا لست عطيلا، عطيل كان اكذوبة (8). وكان يقول " انا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن اعود منه ناجيا (9) .

كان " مصطفى سعيد" بممارسته العنف، قد استعاد حسب

تعبير سارتر - شفافيته لانه كافأ العنف بالعنف. ان رحلته الفردية الى " الشمال" مدفوعا" بهاجس الثار العنيف، تجيء ردة فعل للتورط الغربي الجماعي في السيطرة على بلده. وخفض قيمته الانسانية، واقصاء فعله الحضاري. وقد لاحظ " ادوارد سعيد" انه يقوم بدور معاكس لما قام به " كورتز" في رواية " قلب الظلام" ل "جوزيف كونراد(10) فالكورتز" يرحل (11) إلى الاقاليم السوداء" فيما يرحل مصطفى سعيد (12) الاقاليم البيضاء". لكن الفارق بينهما كبير، ف"الكورتز" شأنه شأن "روبنسن كروزوي" في رواية" ديفو" انما هو الابيض الذي يؤمن بانه يملك القوة الجسدية والفكرية والاخلاقية لانقاذ" الآخر" من خموله وتخلفه. وتحت الوهم الخادع بتغيير وضعية " الآخر" يتم تطبيق برنامج السيطرة الاستعمارية بوجوهه الثقافية والسياسية الاقتصادية. اما بطل " موسم الهجرة الى الشمال "، فلا يسكنه هاجس التفوق، انما هو يدفع بالعنف عنفا اختزله الى كائن سلبي. مزحل، كما يقول طالبا بالثار في عقر دار الغازي الأصلي. كان يريد ان يرد على أولئك الذين أرادوا مسحه ، بتعليمه كيف يذعن وينصاع ويمتثل، ليقول لهم بلغتهم " نعم" . وجدير بالذكر ان اولى العبارات الانجليزية التي لقنها " كروزو" ل "فرايدي" الملون هي " نعيم سيدي."

ما ان يقتل " مصطفى سعيد" " جين مورس" الا ويتخلص من داء العنف، احس بانه نجح في اعادة التوازن الى نفسه، في الواقع لم يعد معنيا بالبحث عن نهاية محددة لحياته، ولا عن دلالة معينة لمصيره، تابع محاكمته ببرود، وغادر بلاد الانجليز، وهو خلو من المشاعر والانفعالات التي كانت تعتمل في داخله من قبل. لقد افرغ عنفه، فاستراح وعاد الى بلاده بلا ضجيج ولا اهداف ولا ادعاءات ، ليعيش متنكرا في قرية نائية وشبه ضائعة عند منحنى النيل . لا يذكره بماضيه شيء الا مكتبته السرية المغلقة التي لم يسمح لاحد بالاقتراب اليها حتى زوجته. لقد اصبح " الغرب" بالنسبة له تجربة ذهنية يستعيدها منفردا" لوحده- حينما يعود متغبا من مزرعته ، جعل ما تبقى من حياته مكرسا للهروب الواقعي من " حالة" الغرب ، والاتصال سرا" بذكراه، وعلى نحو مماثل بالضبط كما كان يقوم به في غرفته " اللندنية" ولكن بمعاني مختلفة تماما" وهنا يدخل المكان ليعمق المنحى الرمزي للاحداث والشخصية " مصطفى سعيد" على حد سواء. فغرفته اللندنية فضاء شرقي في قلب حاضرة الغرب، وغرفته السودانية فضاء غربي في قلب الشرق، والغرفتان وظفتا في النص لغايتين مختلفتين، كانت الغرفة اللندنية هي " وكر الاكاذيب الفادحة" انها بيت شرقي استغل " مصطفى سعيد" محتوياته الشرقية المثيرة لدهشة وفضول واعجاب الغربيين، امثل استغلال للايقاع بضحاياه من النساء اللواتي يسمرهن عالم الشرق بغرابته، يقول واضعا غرفته " غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافيء، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام، واضواء كهربائية صغيرة حمراء، وزرقاء وبنفسجية، موضوعة في زوايا معنية. وعلى الجدران مرايا كبيرة حتى اذا ضاجعت امرأة بدا كأنني أضاجع حريما كاملا" في ان واحد. تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى ثمة بركة ساكنة في اعماق كل امرأة كنت اعرف كيف احركها "(13) الى هذه الغرفة

كان يجرجر نساءه، ليفاجئهن بعالمه الشرقي المثير، وكر الاكاذيب الفادحة، كما يقول، حيث : " العندل والند وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء، اشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الاحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، اشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك ، حقول الموز والبن في خط الاستواء، المعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة لاغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبير على الجدران، والاضواء الملونة في الاركان"(14). في هذه الغرفة الشرقية في قلب لندن، يتحول " مصطفى سعيد" الى امير شرقي مراوغ ومخادع، يلبس العباءة والعقال، ويختال فخورا" بذكورته، وسيلته الوحيدة للتعبير عن عنفه الداخلي. انه في الواقع يحرص على ان ينتقم في فضاء شرقي حرص على ترتيبه وسط عالم اعدائه. يريد ان يجعل من التاريخ خلفية تضفي على عنفه معنى ثقافيا" لكنه بالنسبة ل" مصطفى سعيد" عالم رخيص ، يبدده مقابل شهواته، فالهدف منه خلخلة التماسك الداخلي للنساء اللواتي يصطحبهن اليه. انه يقابض كل الرموز الحضارية والثقافية مقابل لذة يعتقد انه بها يثار لنفسه، بعبارة اخرى انه يستثمر تلك الرموز في نزاعه المرير. وما ان ينفرد ب" جين مورس" في غرفته، الا وتحدث المواجهة الرمزية الخطيرة الاتية بين الجسد والماثورات الثقافية " خلعت ثيابها وقفت امامي عارية، نيران الجحيم كلها تأججت في صدري، كان لا بد من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي . تقدمت نحوها مرتعش الأوصال، فاشارت الى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف. قالت : تعطيني هذه الزهرية لو طلبت مني حيايت في تلك اللحظة ثمنا لقايضتها اياها. اشرت براسي موافقا " . اخذت الزهرية وهشمتها على الارض واخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها الى فتات. اشارت الى مخطوط عربي نادر على المنضدة قالت تعطيني هذا ايضا . حلقي جاف انا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ. لا بد من جرعة ماء مثلجة اشرت برأسي موافقا " اخذت المخوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها. كانها مضغت كبدي، ولكنني لا ابالي. أشارت الى مصلاة من حرير اصفهان أهدتني اياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة. أثمن شيء عندي واعز هدية على قلبي. قالت : تعيطيني هذه ايضا ثم تاخذني . ترددت برهة لكنني نظرت اليها منتصبة متحفزة امامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرمة لا بد من اكلها. وهززت راسي موافقا " فاخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة الى النار تلتهمها فانعكس السنة النار على وجهها. هذه المراة هي طلبتين وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت اليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لاقبلها . وفجأة احسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذي . لما افقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت" .(15)

ان غرفته في لندن مكان لممارسة العنف، فيما غرفته في السودان مكان لاجترار الذكريات وما ان يقتحم الراوي الغرفة الاخيرة الا ويتكشف المحتوى السري الذي كان " مصطفى سعيد" يحرص ان يكون في منأى عن الانظار، انه عالم الغرب

بكامل تمثيلاته الثقافية" الحيطان الاربعة من الارض حتى السقف، رفوف، رفوف، كتب كتب كتب" و" مدفأة انكليزية بكامل هيئتها وعدتها ، فوقها مظلة من النحاس وامامها مربع مبلط بالرخام الاخضر، ورف المدفأة من رخام ازرق وعلى جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر"، " كتب الاقتصاد والتاريخ ، الادب، علم الحيوان ، جيولوجيا، رياضيات فلك، دائرة المعارف البريطانية، غبون، ماكولي، طويني، اعمال برناردشو كلها، كنيز توفي، سميث، روبنس، ، اقتصاد المنافسة الغير كاملة ، هبسن، الامبريالية..الخ" مئات الكتب ل : هاردي، ومان، ومور، وولف، كارلايل، زفايغ، لاسكي، افلاطون، ثم كتب اربعة ل " مصطفى سعيد" ، هي : اقتصاد الاستعمار، الاستعمار والاحتكار، الصليب والبارود، اغتصاب افريقيا. وفي داخل هذا الكنز الذي الذي هو " مقبرة ضريح ، فكرة مجنونة ، سجن، نكتة كبيرة" كما يقول الراوي" لا يوجد كتاب عربي واحد" ثم شمعدنات فضية، ولوحات زيتية وصور كثيرة، واهداءات ، وصحف انجليزية تعود الى نهاية العشرينيات ، ورسوم ومناظر وكراسة خط في صفحتها الاولى " قصة حياتي، بقلمي مصطفى سعيتد" وليس فيها كلمة سوى الاهداء الاتي :" الى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الاشياء اما سوداء او بيضاء اما شرقية او غربية "(16) تحتوي الغرفة التجربة الغربية ل " مصطفى سعيد" بكالم ابعادها، وهي تتصل بعالم لم يعد يربطه به الا الزمن الذي انقضى. وعلى هذا فالغرفتان عالمان مختلفان في معناهما. الاولى توصله بشرقه والثانية تذكره بتجربته الغربية. وبكينهما هو حالة متوترة وسهم انطلق من الشرق الى الغرب. ليعود متنكرا لا ينطوي الا على جملة من الذكريات الخاصة التي لا يريد لاحد معرفتها. انها تجربة مرة وقاسية ، تؤدي بالراوي للانزلاق اليها حينما يدخل الغرفة فيداهمه احساس بالغضب والحيرة . ولم يكن امامه الا الهرب الى النيل لينفس عن غيظه بالسباحة0. فاذا به بعيد في اللحظة الاخيرة تجربة " مصطفى سعيد" حائرا و"عاجزا" في " منتصف الطريق بين الشمال والجنوب". لا يستطيع المعني ولن يستطيع العودة مكان يريد ان يبتدئ من حيث انتهى سلفه، لكنه لا يستطيع، فتلك تجربة واحدة لا يمكن ان تتكرر، وكانه ممثل هزلي في مسرح يصيح " النجدة ، النجدة "(17).

كانت " خالدة سعيد" قد اكدت بان هذه الرواية تعني بالتمزق والانشطار الذي يعانيه الفرد وهو عالق بين نقيضين : حضارة الغرب والاصالة الذاتية، وهي " سير عميق دراماتيكي لهذه التجربة لانها تدور على اشد المستويات حميمية وترسم ماساة روح عنيكفة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق وظمأ خرافي مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يقهر. هكذا يبتكر المعارك مع العدد اذ يغزوه في عقر داره، يتغلغل الى اعماقه، يهاجمه في اشد المواقع حساسية : المراة ، فينتقم من رجولته انتقام من يربط كل قوة وتفوق وتسلط بالرجولة.

اروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب، هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يندمج الهيام والإعجاب بالحق والانقام، وحيث يمثل البطل الضحية والسفاح والعاشق، ويمثل تداخل الاجيال وتناقضها وتداخل الثقافات وتصارعها، فضلا عن تمثيله ليقظة قارة هائلة جامعة وفاتنة "(18).

تتضافر مجموعة من المعطيات لتضفي على حكاية

"مصطفى سعيد" معناها الثقافي الخاص بالتعارض الناشب بين رؤيتين وحضارتين، ، منها : انطواؤه على تصميم قدري للوصول الى هدف رمزي هو " عالم جين مورس" . ووسائله في نيل لذته الانقامية من نساء وتحولن الى عشيقات الا " جين مورس"، وشعوره بانه جاء غازيا" يرد ضيما لحق به، واخيرا " استرخاؤه البارد واللامبالي وتقبل النهاية مهما كانت حينما قتل الانموذج الرمزي الذي تمثله " جين مورس" . انها حكاية فردية تتضمن دلالة جماعية، تجد تفسيرها في اطار حكاية اخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثل جيلا اخر وموقفا مختلفا. والاختلاف بين الشخصيتين هو ان الراوي لا يريد ان يرتب معنى ثقافيا، لتجربته في الغرب، انها رحلة تعلم بالمعنى المباشر، ولا تنطوي على مقاصد فتجربته في الغرب مضمرة ومستترة، فيما تجربة " مصطفى سعيد" معلنة، ظاهرة، ومحملة بخلفيات تاريخية، وانه من ناحية ثانية لا يجد نفسه في تضاد مع الغرب . فالعلاقة بين عالمه وعالم الغرب طبيعية، يؤمن بالحوار والتفاعل ولا يحاكم التاريخ، ولا يريد أن يستخرج منه عبرا "تؤجج الاحقاد، باختصار ان الراوي غير قادر على انتاج "ايديولوجيا" تضيء له سر الصراع بين ثقافتين وحضارتين ، ويبدو ان تجربته مع " مصطفى سعيد" والتوغل في عالمه، قد كشفت له جانبا" من ذلك، وبدل ان يختار اصيب بالحيرة. وكما اشرنا من قبل فانه نموذج امتثالي متصل بعالمه، لا يشذ عنه، يندرج فيه كعنصر شبه خامل، يذهب ويجئ ، ولا يدعي قدرة على تحمل مسؤولية، ويخذل حتى المرأة التي اوصاه بها "مصطفى سعيد" زوجته " حسنة بنت محمود" واذا كانت غرفة "مصطفى سعيد" في السودان قد أيقظته من سباته، فهي يقظة بعد فوات الاوان.

وفضوله في معرفة " سر" مصطفى سعيد منذ التقاه اول مرة ، لا يجعله قادرا الا القيام بدور المفسر والضابط للحكاية الاخرى، حكاية مصطفى سعيد" ولقد كان ماهرا في تقطيع تلك الحكاية، واعادة وصلها، فيما يجعلها حكاية اعتبارية بامتياز.

الهوامش :

1. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال (بيروت، دار العودة، 1972)
2. م. ن. انظر هذه الاحكام من ص 57 لغاية ص 62
3. أورده كاملا، ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال ابو ديب (بيروت، دار الآداب، 1997) ص 391، وجزئيا، تزفتيان تودورف، فتح أمريكا ومسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي (القاهرة، دار سينا للنشر، 1992) ص 261
4. موسم الهجرة ص 27 ـ 28
5. حوار مع المؤلف في : جهاد فاضل، أسئلة الرواية (طرابلس، الدار العربية للكتاب، د.ت) ص 38
6. موسم الهجرة ص 37
7. م. ن. ص 72
8. م.ن. ص 97 ـ 98
9. م.ن. ص 162
10. الثقافة والامبريالية ص 100
11. موسم الهجرة ص 34 ـ 35
12. م.ن. ص 147
13. م.ن. ص 158 ـ 159
14. م.ن. انظر تفاصيل الغرفة في الفصل التاسع
15. م.ن. ص. 171
16. خالدة سعيد، حركية الابداع (بيروت، دار العودة، 1982) ص 223

مصر
المجلة
العدد رقم 77
1 مايو 1963



موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية في الخلق الأدبي

بقلم : الدكتور محمد غنيمي هلال

هل يمكن أن يتجرد العمل الأدبي من الدلالة على ذاتية صاحبه ؟

والى أى مدى ينبغى ألا يبين ذلك العمـــل عن ذاتية مؤلفه ؟

وهل للذاتية والموضوعية صـــلة بالجنس الأدبى من حيث شفافيتها على الآراء المباشرة للـــكاتب أو الشاعر ؟

ثم ما الفرق بين الذاتية المقابلة للموضوعية فى الخلق الأدبى وبين شخصية الشـــاعر أو الكاتب التى هى مرادفة للاصالة ؟

هذه مسائل تتصل بنضج الخلـــق الفنى فى معايير الأدب المعاصرة ، ولا بد لفهمها من الرجوع الى تاريخ النقد العالمى فى اتجاهاته الفلسفية والجمالية على مر العصور ، لأن هذه المسائل شديدة الصـــلة بالمذاهب الأدبية وفلسفات الجمال وطالما كثر الخطأ فيها فى النقد عندنا لدى من وقفوا على ناحية من نواحيها ، واقتصروا على وجهة نظر ظنـــوها هى الفاصلة فى الأمر . ونتتبع المسألة من خـــلال الأجناس الأدبية وطبيعتها أولا ، ثم من حيث تطور النظرة اليها فى المذاهب واتجاهات النقد العالمية .

* * *

أما الشعر الغنائى ــ فقد كان منذ نشـــأته ــ ذا طابع ذاتى من حيث هو جنس أدبى . وانما سمى غنائيا نسبة الى الغناء ، لأنه كان يتغنى به على العود عند اليونان . وعن الشعر الغنـــائى ــ فى جنس المديح ــ نشأت الملاحم ثم المأساة ، وعن الهجـــاء نشأت الملهاة .

وأول فارق بين الشعر الغنائى وأجناس الأدب الأخرى ــ من ملحمة ومأساة ثم ملهـــاة ــ هو أن الشاعر ــ فى شعر الغناء ــ يمدح أو يهجو من خلال شعوره الذاتى ، فيسوق المدائح ويتغنى بالفضائل ، أو يعيب جوانب النقص والضعف فيمن يهجو من الناس .

وقد كان الشعر الغنائى عند الايرانيين القدماء يتغنى به كذلك مع التوقيع الموسيقى ، كما كان يفعل الشاعر الايرانى القديم « باربد » الذى لم يبق لنا سوى اسمه وأخباره ، وكذلك الشـــاعر الفارسى « رودكى » بعد الاســـلام ، فقد كان يوقع كذلك مدائحه على العود . وقد غلب الطابع الغنائى على الشعر العربى كله قبل العصر الحديث . واستغنى بايقاعاته فى أوزانه عن النغمـــات ، وهذه الأوزان كانت اظهر فيه من الشعر الغنائى القديم عند الأمم الأخرى ، وبخاصة من حيث القافية ثم التفاعيل التى تثيرنا بموسيقاها الجلية الحادة فى الأشعار القديمة على الأخص ، على أن الأصل فى هذه الأوزان هو الحداء للابل فى الجاهلية . وفى هذا ما يقرب بين التوقيع الخارجى أو الموســـيقى عند اليونان والايرانيين وبين نغم الكلمات فى الشعر الغنائى العربى .

ولهذا غلب الطابع الذاتى على شعر الغناء ، حتى ليطلق فى النقد العالمى كلمـة الشعـــر الغنائى Poésie lyrique Lyric poetry مقـــابلة للشـــعر الموضوعى الذى هو شعر الملاحم والمسرحيات . وفى ذلك النقد تترادف كلمة lyrisme مع الذاتية ،

وهذه الكلمة هي في الأصل أساس لتسمية الشعر الغنائي ، فمثلا تعالج مسألة غنـائية شاعر من الشعراء في مسرحياته فيسمى ذلك غنائية الشاعر في المسرحية le lyrisme ـ كغنائية «راسين» مثلا في مسرحياته ، بمعنى دلالة هذه المسرحيات على نوع المشاعر الذاتية الخاصـة براسين حين ساقها في تصويره العاطفي لمشـاعر شخصـياته المسرحية حين تقوم الأدلة التاريخية على أن الشاعر قد بث في القالب الموضوعي المسرحي آراء تتفق ومشاعره الذاتية في واقع الأمـر ، وان كان قد برزها موضوعيا في بنائه الفني لمسرحياته . وهذا دليل قاطع على أن الغنائية lyrisme والشعر الغنائي Poésie lyrique كل منهمـا ذو دلالة ذاتية في الأصل ، وان كانت هذه الدلالة الذاتيـة مباشرة في جنس الشعر الغنائي من حيث هو جنس أدبي ، كشعر المـديح والهجـاء والاستعطاف والشكوى والعتاب والاعتذار ... وما الى ذلك مما يحفل به الشعر القديم ، ويكاد يقتصر عليه الشعر العربي .

ولكن أهذه الذاتيـة التي كانت طابع الشـعر الغنائي ، وأصيلة فيه ميزة فنية ، وسمة يمكن أن يفضل بها الشعر الغنائي الشـعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم ؟ ان في تتبع تاريخ النقد العالمي في هذه المسألة ما يساعدنا على الاجابة القاطعة عليها . فقد فضل أفلاطون الشعر الغنائي على غيره ، كما فضل الملحمة على المأساة . ويمثـل أفلاطون في نظرته تلك وجهة النظر التي تغلب الجانب المباشر للموقف الجمالي على الطابع الموضوعي . وغايته من هذا التفضيل رجحان الجانب الخلقي المباشر ، واطراء ما يثير الاعجاب بالبطولة وبالتغني بالأبطال . ولم يعبأ أفلاطون بالبناء الفني ونضجه . وهو في هذا لا يساير الاتجاه الذي غلب من بعده على النقد العالمي .

وحين رجح أرسطو المأساة والملحمة على الشعر الغنائي ، جعل محور تفضيله أن المأساة تتوافر لها الموضوعية التي تعوز الشعر الغنائي أولا ، على أن هذه الموضوعية في الملحمة أقل ظهورا منهـا في المأساة . ذلك أن الموضوعية تتيح للمأساة والملهاة ـ قبل غيرهما ـ معالجة الأمور الكلية التي تتجاوز الجانب الذاتي وذلك بسبب ما لهما من موضوعية تفرضها نظرية المحاكاة كما شرحها أرسـطو . فالمدح والهجاء يتوجه بهما الى فرد في فضائله أو نقائصه ، من خلال ذاتية الشاعر حين يمدح أو يهجو ، في حين أن المأساة أو الملهاة تعالج أمورا عامة ، فليست الأسماء فيها سوى رموز لمعان كلية . والفرق واضح ـ على سبيل المثال ـ بين ذم فلان لأنه بخيل أو دجال ديني ، وبين أن يكون بطـل الملهاة بخيلا أو دجالا دينيا . ففي الحالة الثانية نعرف آثار البخل مقرونة بملابساتها في الشخصيات والأحداث الاجتماعية التي تكشف عن البخل أو الدجل الديني بوصف كل منهما آفة اجتماعية تجر ويلات على صاحبها ومن يحفون به أو يعاملونه أو يكون بينه وبينهم صلات قرابة . والملحمة ـ من حيث تمجيدها المباشر للبطولة والأبطال ـ اقرب الى الموقف الحيوي المباشر في مدح الفضائل ، في حين أن المأساة تجعلنا نعطف على البطل النبيل ، لا من أجل نبله ، بل من أجل الخطأ الذي تعرض فيه لكارثة . فنفهم بذلك الموقف الانساني بطريق أبعد من أن يكون مباشرا .

ولهذا لم يعبأ أرسطو بالشعر الغنـائي ، ولم يتحدث عن الشعراء الغنائيين ، وجعل الملحمة في المرتبة الدنيا الفنية بالنسبة للمأساة والملهاة ، كما أنه قلل من أهمية الجوقة في المسرحية اليونانية لأنها ذات طابع غنائي . وبتأثير نقد أرسطو في الشعر الأوربي كان نصيب الشـعر الغنائي من الانتاج ضئيلا نسبيا اذا قيس بشعر المسرحيات والمـلاحم ، وظلت الحـال كذلك حتى عصر الرومانتيكيين .

ومنذ الرومانتيكية تجدد مفهوم الشعر الغنائي ، وولد مفهوم الشعر الحديث ، فأصبح مفهوم الشعر الحديث أنه تعبير عن لباب الأشياء وجوهرها ، وعن التجارب الوجدانية الصادقة من ثنايا الشعور الذاتي أيضا ، ولكنه شعور يتجلى من خلال الصور . وهذه الصور تكشف عن الخلجات النفسية التي يقصر العلم عن الكشف عنها . وهي وليدة فلسفة الخيال كما هي عند الفيلسوف « كانت » . وفي هذه الفلسفة أصبح الخيال عملية توليد الصورة ، وأعظم قوة من قوى الانسان للكشف عن الحقائق النفسية والكونية الجوهرية في الانسان ، ولم يعد ملكة خطيرة ، وآفة يشترك فيها الانسـان مع الحيوان بحيث يجب الاحتراس منه ، كمـا كان

كذلك عند أرسطو والكلاسيكيين وفلاسفة العرب من قبل ٠

والذى يهمنا هنا – بخاصة – أن الصورة أصبحت تلعب فى التجربة الشعرية دور الشخصيات فى المسرحيات والقصص ٠ وأصبح جوهرها باطنيا نفسيا ذا دلالة ايحائية عميقة لا تقف عند المظاهر الخارجية **والتعبير المباشر** ٠ وبذلك فرق الرومانتيكيون بين الذاتية المباشرة فى الشعر الغنائى والدلالة الايحائية بالصور الشعرية ٠ ولنا أن نقول ان كثيرا من الشعر العربى القديم قد اهتدى فيه كثير من الشعراء الى هذه الايحائية فى صورتها الساذجة الأولى دون أن يرشدهم النقد اليها ، وبها خف الطابع الذاتى المباشر ، ليترك لما يساق من صور نوعا من الدلالة على الباطن النفسى دون التصريح به٠ وحسبنا أن نورد فى هذا الاجمال شاهدا واحدا يوضح ما نقول ، قول ذى الرمة :

عشية ما لى حيلة غير أننى
بلقط الحصا والخط فى الترب مولع
أخط ، وأمحو الخط ، ثم أعيده
بكفى والغربان فى الدار وقع

فهذه الصورة الشعرية تتوالى للدلالة على الحيرة واللوعة وشرود اللب ووحشة المكان التى تتجاوب مع أحاسيس الشاعر ، دون تصريح بهذه المشاعر ٠

ونستطيع ان نسوق فى ذلك معيارا مسلما به فى نقد الشعر الغنائى منذ الرومانتيكيين وفلسفات الخيال الحديث ، هو أن التعبير المباشر أو القريب من المباشر تتضح فيه الذاتية ، ويضعف به الشعر الغنائى من الناحية الفنية ٠ فالتصريح ووضوح الذاتية عدوان من أعداء الفن ، والجرى وراء التعبير بالآهات والتعجب أو الأوصاف المباشرة يخرج بالعمل الشعرى عن نطاق الجمال ، ويجعله تقريريا ، ويذهب بأثره ٠ ولا شك ان مراتب الشعر فى دلالاته الايحائية أو التصويرية كثيرة ، ولا بد لتفصيلها من شروح طويلة ليس من غرضنا الآن أن نبينها ، ولكن هذا المعيار الذى قلناه صحيح على اطلاقه ٠

فليس الشعر الغنائى – فى مفهومه الفنى الكامل استسلاما للخواطر الذاتية ، وانسياقا وراء العواطف المباشرة ، ونقلا لما يبدو لاول وهلة لفكر الشاعر ، بل هو أولا – وقبل كل شىء – عملية ذهنية تثير بالطرق الفنية الخاصة فى نفوس القراء أحاسيس وأفكارا عن طريق تمثيل الموقف النفسى وتصويره بالايحاء لا التصريح ٠ فعلى الرغم من أن « وردزورث » يعرف التجربة الفنية بأنها « **فيض تلقائى للعواطف القوية** » ، فانه لا يلبث أن يتبع ذلك بقوله « **على أن يثير الشاعر آثار هذا الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء** » ٠ فالاستسلام للذاتية المباشرة والخواطر الاولى – التى هى صدى الذاتية المباشرة – تفقد الشاعر أصالته ، وتشبه من هذه الناحية انقياده الى الصور التقليدية ٠ وكلاهما قضاء على روح الشعر الغنائى وجوهره ٠

وقد تعقدت الوسائل الفنية التى ينأى بها الشاعر من الذاتية المباشرة فى الشعر الغنائى على حسب المذاهب الأدبية التى تلت الرومانتيكيين٠ ويكفى أن نشير هنا الى هذه الوسائل الايحائية الكثيرة منذ الرمزيين ثم السيرياليين والتعبيريين ، ولكنا نخص بالذكر – لتوضيح غرضنا هنا فى ايجاز – ما قاله بندتو كروتشيه ثم ت٠س٠ اليوت ٠ ذلك ان بندتو كروتشيه يرى أن « التصوير الذاتى » فى « الشعر الغنائى » **موضوعى بطبيعته** ، لأن الشاعر يفكر ويطيل التفكير لينقل الى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية ، دون أن يعبر مباشرة عنها ، فكأنه بذلك يجعل « ذاتيته » « موضوعية » ، وكأنه يتأملها فى خارج نطاق ذاته ، كأنما ينظر اليها فى مرآة ٠ وهذا ما يسميه بندتو كروتشيه : « موضوعية الذاتية » فى الشعر الغنائى ٠ ويطيل ت٠س٠ اليوت فى شرح هذه الموضوعية ٠ فعنده أن « **الشعر ليس اطلاق العنان للانفعال ، ولكنه الهروب من الانفعال، وليس هو التعبير عن الذاتية ، ولكنه الهروب من الذاتية** » ٠ ويتطلب ذلك – ضرورة – السيطرة على الرؤية الشعرية ، والجهد الذهنى الفنى لتصويرها ٠

« فالشاعر ليست لديه شخصية كى يعبر عنها ، ولكن وساطة خاصة ، وليست سوى وساطة ، وفيها تتآلف المشاعر والتجارب على طرق خاصة ومفاجئة » ٠

ثم ان الشاعر بعد ذلك :

« له ان يتخذ مادة شعره من تجربته الخاصة جزئيا أو كليا ، ولكنه كلما اكتمل بوصفه شاعرا فنانا اتضح وضوحا كاملا لديه الفرق بين الانسان الذى يعانى والفنان الذى يخلق، واتيح لعقله على نحو كامل أن يهضم العواطف التى هى مادة عمله وان ينقلها للآخرين » ٠

ويسمى اليوت ذلك الجهد الذى به يستحق الشاعر أن يكون شاعرا :

« المعادل الموضوعي » .

ويعرفه بقوله :

« ان الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي ؛ وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الاحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي الى تجربة حسية ، فان الانفعال يثار اثارة مباشرة » .

ولا ينبغي أن يلتبس على القارىء هنا أننا انما نتحدث عن الذاتية في مقابل الموضوعية ، فلا ينبغي أن نخلط بين الذاتية بهذا المعنى وبين الاصالة أو تميز الشخصية بطاقتها الفنية وجهدها ومكانتها في خلقها الأدبي . فالاصالة في معناها هذا لا بد منها . ولا تتضح الاصالة الفنية ، بل لا تتحقق ، اذا لم يتجنب الشاعر الذاتية بالمعنى الذي نقصده هنا ، وهو عرض ذات نفسه عرضا مباشرا في خواطره وانفعالاته ، فتمحي بذلك شخصيته ، ويضؤل جهده في خلقه الأدبي ، وتتوارى اصالته .

ولتحقيق « موضوعية الذاتية » أو « المعادل الموضوعي » في الشعر الغنائي الحديث ، كثيرا ما يلجأ الشعراء لخلق اسطورة أو تأويل اسطورة قديمة ، أو اللجوء الى عنصر قصصي ، على أن تحقيق ذلك لا ينحصر في الوسائل السابقة ، ولا نريد الآن أن نستطرد في الوسائل الفنية لاكتمال مفهوم الشعر الغنائي ، بحيث يبعد عن الذاتية المباشرة ، والطرق الفنية الحديثة لذلك . وحسبنا أننا بينا تطور النظرة الى ذاتية الشاعر من خلال النقد العالمي ، وانتهينا الى مقابلة الذاتية بالاصالة ، فظهور الذاتية بمعناها السابق يضعف من الاصالة الشعرية ، بل يمحوها . وعلى الشاعر الغنائي أن يجهد ما استطاع أن يراعي موضوعية الذاتية ، كما شرحه بندتو كروتشيه في قولته السابقة . وهذه النتيجة هي المسلم بها ، وهي المعيار للنضج الشعري دون أدنى ريب . وهي ثمرة النقد العالمي في هذا المجال .

اما أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية ثم قصة ، وهما الجنسان المستأثران بالانتاج الأدبي في الأدب العالمي الحديث ، ومنه أدبنا العربي ، فقد استقرت فيهما الدعوة الى الموضوعية ، منذ شرحها وأطنب في شرحها أرسطو فيما يخص المسرحية ، حين تكلم في نظريته في المحاكاة، وحتم ألا يتحدث الشاعر بنفسه ، والا لما كان محاكيا . وهذه الموضوعية هي التي تكسب العمل المسرحي والقصصي قوة الحجة الفنية التي تثير المشاعر والفكر معا ، وقوة هذه الحجة من الجانب الفني تناظر قوة الحجة المنطقية ، كما يقول أرسطو ، بل انها لتفوقها ، لأن لها ميزة اثارة الفكر والمشاعر معا ، على حين أن الحجة المنطقية ينحصر مجالها في النطاق الذهني التجريدي .

وقد روعيت الموضوعية أدق مراعاة في المسرحيات الكلاسيكية . وهي قاعدة فنية ضرورية للكمال الفني . وقد بلغ من دقة مراعاتها لدى الذوق الكلاسيكي أن فولتير عاب أن تكثر الشخصيات المسرحية من ايراد أبيات الحكمة أو الأمثال في حديثها في المسرحيات بعضها مع بعض، لأن الحكم أو الأمثال تتجاوز فكر الشخصية في موقفها المأسوي أو المسرحي ، وتشعر القارىء بأن المؤلف قد تدخل مباشرة في خلقه الأدبي . يقول فولتير في تعليقه على مسرحية « السيد » لكورني :

« جرت العادة في ذلك الوقت أن يصوغوا كثيرا من الحكم في الناس .. وقد اقصاها الشعراء من المسرح .. ان الحكم تشغل عن فكرة الشخصية بأكثر مما يراد ؛ حتى ليحسب المرء أن الشاعر يتحدث عنه ، وأنه هو الذي يتحدث . وهذا لا يمنع من أن الحكم في مسرحية السيد جميلة في ذاتها ، وأن المرء كذلك يصغي اليها بمزيد من السرور » .

وفي المسرحيات الرومانتيكية ، وبخاصة في الميلودراما ثم الدراما ، ظهرت نغمة خطابية تشعر بذاتية المؤلف ، وقد عابها جميع النقاد العالميين بعد موت الرومانتيكية . وقد أصبحت هذه الموضوعية مستقرة في المسرحيات والقصص منذ الواقعية .

وهنا ننبه الى أمر دقيق ، هو أن الشاعر كثيرا ما يصور آراءه وميوله من خلال شخصياته المسرحية . وليس ذلك بمعيب متى برر هذه الأفكار والمشاعر بمجرى الأحداث في خلقه الأدبي ، بحيث تظهر أمرا طبيعيا على لسان الشخصيات في موقفها ، فلا يبدو فيها أن الشاعر تدخل مباشرة بحال من الأحوال ، أو أنه يتوجه بها رأسا الى المشاهدين في المسرح أو الى القراء . ولنا بعد ذلك ـ في هذا النطاق ـ أن نبحث عن مدى شفافية العمل المسرحي أو القصصي عن عواطف صاحبه أو

شخصيته . فمثلا لا شك فى أن ملهاة : « عــــدو المجتمع » لموليير تشف عن ضيق موليير نفسه باغتراب الفضيلة فى المجتمع الذى عاش فيه . وكثير من آراء « السست » ــ وهو بطـــل تلك الملهاة ــ هى فى الحقيقة آراء موليير نفسه . ولا ريب مع ذلك أن آراء ذلك البطل فى مجرى المسرحيـــة آراء طبيعية مبررة مستقلة عن شخصية موليير ، بحيث لا نحس فى لحظة من اللحظات أن موليير قد تدخل تدخلا سافرا فى عمله . ومن ثم تكثر البحوث فى النقد الغربى عن شـــخصية أمثـــال راسين أو موليير أو ابسن فى أعمالهم الأدبية التى هى موضوعية فى صبغتها الفنية وطابعها العام . وهذه الآراء للكاتب أو الشاعر فى مسرحيـــاته أو قصصه تمثل الجانب الغنائى المبثوث فى القـــالب الموضوعى ، وفيها يبحث عن غنـــائية lyrisme الشاعر . وهى ما نستطيع أن نسميه « ذاتيـــة الموضوعية » ، وهى مبدأ لا غبار عليه متى توافر فيه التبرير الخارج عن نطاق الكاتب كما قلنا . و « ذاتية الموضوعية » هذه تقـــابل « موضوعية الذاتية » فى الشعر الغنائى كما ســـماها بندتو كروتشيه من قبل على نحو ما شرحنا . وكلاهما من المبادىء التى يقرها النقـــد العالمى ، ومن ثمرات البحث فى الذاتية والموضوعية فى ذلك النقد .

و « ذاتية الموضوعية » هذه ــ على نحو ما شرحنا ــ هى التى نستطيع بها أن نفهم ما يقـــوله سارتر من أنه « لا حيدة فى الفن » ، اذ أن كل عمل أدبى دعوة ، وادراك خاص للحيـــاة ، واتخـــاذ موقف حيالها . فلا سبيل الى أن تختفى شخصية الكاتب ، وتمحى معالم ذاته فى خلقه الأدبى . فهـــو خبىء وراء عمله الموضوعى . ولا ينبغى بحال أن يقف فيه موقف المستهتر أو المغترب عن عصره ومجتمعه . ولكل كاتب فى ذلك موقفه الخاص . ولكن موقف الكاتب ، وآراءه وأفكاره الذاتيـــــة فى قصصـــه ومسرحياته ، لا يمارى سارتر لحظة واحدة أنها يجب أن تكون لها ما يسوغها فى العمل الأدبى مستقلة عن شخصية خالقها ، والا ضاع النضج الفنى ، كما ضاع الأثر المقصود للعمل الأدبى فى وقت معا . وهذا السلك الجمالى فى « ذاتية الموضوعية » واضح فى قصص سارتر ومسرحياته جميعا . وانما عارض سارتر بقولته السابقة الكاتب الواقعى « زولا » ، وهو الذى كان يدعو الى موضوعية للكاتب تشبه موضوعية العالم فى معمله . وفى الحق أن قصص « زولا » مرآة كذلك لآرائه فى كثير ممـــا غص به مجتمعه من شرور وقبح ، ومن مظالم ينوء بعبئها طبقة العمال على الأخص ، وهو ينشد ــ كما قال هو ــ من وراء هذا التصوير مثالية فى مجتمع جديد ، على الرغم من موضوعيته التامة ، أى من وراء تبرير الأحداث فى قصصه بمجراها الطبيعى فى الأحداث والمواقف التى أحكم تصويرها ، كما حدث تماما فى قصص ســـارتر ومسرحيـــــاته ، وفى القصص والمسرحيات العمالية جميعا مع خـــلاف عن أدب المواقف عند سارتر من أدب زولا فى قصصه ، وهو خلاف لا يمس جوهر المسألة التى نعالجها هنا ، ومن المشهور الذى نشير اليه هنا أن مسرحيات شوقى الشعرية قد أضعف منها أن شوقى لم يستطع دائما أن يحقق « ذاتية موضوعيته » ، فبرزت مشـــاعره الغنائية غير مبررة تبريرا كافيا ، واقحمت احيانا اقحاما على المسرحية . وما زال هذا العيب الفنى فى كثير من مسرحياتنا وقصصنا فى الأدب الحديث، وبخاصة فى أدب الخيالة .

وبما سبق أن قلنا فى شرح « ذاتية الموضوعية » نستطيع أن نوفق بين دعوة فلوبير الى الموضوعية التامة وأن يحتم أن يختفى الـــكاتب فى خلقـــه الأدبى « كما يختفى الله فى الخليقة » ، وأن يتصرف فى انتاجه ، بحيث لا تفهم الأجيال أنه عاش » ، وبين قوله أيضا فى مجال آخر مشيرا الى قصته الشهيرة « مدام بوفارى » ، والى بطلتها مـــدام بوفارى : « مدام بوفارى هى أنا » . وقد صور فى مختلف قصصه الجيل الذى عاش معه ، وكيف أخفق هذا الجيل . وتتراءى آثار داء العصر المشئومة فى اخفاق شخصياته جميعا وبث فى ذلك كثيـــرا من آرائه ومشاعره ، ولكنه حقق موضوعية ذاتــــه فى عمله المسرحى والقصصى تحقيقا كاملا بالغا مداه ، وان شفت بعد ذلك عن موقفه هو فى الحياة .

هذه المبادىء العامة حول الذاتية والموضوعيـــة هى التى انتهى اليها النقد العالمى فى فلســـفاته الفنية وفى تاريخه الطويل ، واليها يرجع كثير من القواعد الفنية الجزئية ، والمعـــايير الجمالية ، والوسـائل الناضـجة التصـــويرية التى تختلف باختلاف الأجناس والمذاهب الأدبية ، مما لا سبيل الى الحديث عنه وشرحه فى مقال .

موقف الإسلام من السرد

حوار مع الناقد عبد الله إبراهيم

من مدينة " النار الأزلية " كما يسميها زميله القاص جليل القيسي، مدينة كركوك العراقية، جاء عبد الله إبراهيم، حاملا أكثر من وجهة نقدية وفكرية ساعياً إلى إعادة قراءة النصوص القديمة، ما كتبه العرب المسلمون وغيرهم من الحضارات الأخرى، متوسلا بالنص القديم للوصول إلى الحقائق، سالكا طريق التحليل وتفكيك تلك النصوص بعيدا عن أية وجهة نظر مسبقة قد تؤدي إلى وقوعه في شراك الانحياز، أو تقديم تلك النصوص بطريقة تفضل هذا على حساب ذاك. لم يقرأ عبد الله إبراهيم النصوص القديمة كما قرأها آخرون، ومن هنا جاء تميزه، لقد فهم النص فهما ربما لم يشاركه فيه إلا القلائل من المفكرين العرب، ورغم ذلك وقف حذرا، فهو يرفض، رغم كل ما أوتي من قوة حجة ، أن يصدر عليها أية أحكام، فهو يعتقد أن مهمة الناقد والمفكر هي تقديم النص وتفكيكه وتحليله بعيدا عن الأحكام.

س- من أفكاركم اللافتة القول بأن الإسلام تحوّل إلى معيار قيمة في الحكم على المورروث السردي القديم، فما وافقه استبقي وما خالفه أتلف، هل تعتقد بأننا خسرنا جزءا مهما من ذلك الموروث؟

ج- إذن نحن نبدأ بقضية مهمة جدا، قضية إشكالية، فحينما تصبح العقيدة الدينية دعامة للمؤسسة السياسية، فإنها تقوم باجتثاث الموروث الروحي والعقلي الذي سبقها، وهو أمر ينسحب على المؤسسات القائمة على الإيديولوجيات أيضا، ونجد له تجليات لا تحصى في العصور القديمة والحديثة. يوصف الماضي عند الأديان والأيدلوجيات كافة بأنه مرحلة "فوضى" فيما تكمن الحقيقة المطلقة في العقيدة أو الأيدلوجية الجديدة. وبظهور الإسلام على أنه مؤسسة دينية-سياسية فقد سعى لجبّ ما قبله من العقائد والأخلاقيات، وكانت المرويات السردية الجاهلية تمثل ما امتلكه العرب من عقائد وثقافات وأساطير، نقض الإسلام الحامل(المرويات السردية) والمحمول (العقائد القابعة فيها)، وبذلك اقترح وظيفة دينية للقص، ونفي ما يتناقض معها.

س- كيف وقع ذلك؟

ج- تلك حكاية طويلة ومريرة، فقد أدّى الانعطاف التاريخيّ، الذي مثله ظهور الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويّات السرديّة الجاهليّة؛ لأنها استثمرت وقامت بتمثيل العقائد القديمة، أي أنها

عبّرت عن البطانة الدينيّة للمجتمع الجاهليّ. أمّا الأجزاء التي وصلتنا، فمثّلت الجانب الذي أذعن لضغوط الدين، واستجاب له، فتكيّف معه بأن انطوى على مواقف اندرجت في خدمة الرسالة الدينيّة. وهذه العمليّة المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ عطّلت أمر البحث الموضوعيّ في أصول المرويّات الجاهليّة، وطبيعتها، بوصفها مرويّات كاملة الصياغة، ليس فيما يخصّ العصر الجاهليّ، بل في الثقافات الشفويّة كافّة، ولعل أكثر المداخل عمليّة وفائدة في فحص طبيعة المرويّات السرديّة الجاهليّة، أن يتّجه البحث إلى السمات الأسلوبيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، للنثر القرآنيّ والنبويّ باعتبارهما صورة ممّا كان شائعًا من تعبير نثريّ آنذاك.

أدّت تلك التحوّلات إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية، إذ انتقل الموروث الثقافيّ من "وسط جاهليّ كثيف" إلى "وسط إسلاميّ شفاف". وكانت "درجة الانكسار" كبيرة بين الوسطين، الأمر الذي أدّى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم بأن ينتخب ما يمتثل لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سلبا فيها. طبعت التناقضات التاريخيّة-الدينيّة مظاهر التعبير السرديّ بطابعها المتحول؛ لأنه كان حاملا لمنظومة قيميّة مغايرة، فجاءت الرسالة الإسلاميّة لاستبعادها، أو امتصاصها، فأقصي الحامل كما أقصي المحمول.

س–هل تتوافق الرأي القائل بأننا خسرنا جزءًا هائلا من الموروث الثقافي؟

ج– لكي نعرف ما استبعد ينبغي أن نعبر حاجزين صار من المتعذر علينا عبورهما من ناحية واقعية، هما القرآن الكريم، والتدوين. جاء القرآن على وفق التفسير الرسمي بديلا للفوضى السابقة، فحجز بيننا وبين معرفة حقيقة ما كان قبل ذلك، ثم بدأ عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية فاستبعد ما لا يتوافق وشروط الإمبراطورية الإسلامية. قام التدوين بعملية تنقية للموروث القديم، وصفّاه من العقائد والأديان. ومعلوم بأن عقائد الأولين وصفت بأنها أساطير، وجاء القرآن على ذكر نُبذ منها في سياق الذمّ والانتقاص. تمركزت دلالة "أساطير الأوّلين"حيثما وردت في سياق الخطاب القرآنيّ، حول معنى محدّد، هو"أحاديث الأوّلين، وأخبارهم الكاذبة التي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم التي كُتبت للإطراف والتسلية". حيثما ورد ذكر لأساطير الأوّلين ارتسم أفق الذمّ، إنها أباطيل ينبغي محوها، والتخلّص من ضررها، لأنها تذكّر بحقبة تاريخيّة انتهت.

س– بكم تقدر الخسارة عمليا؟

ج– يقول الفضل الرقّاشي، وهو أشهر قصّاصي البصرة في القرن الهجري الثاني" ما تكلّمتْ به العرب من جيد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من

الموزون عُشره". لا يؤكد الرقاشي قدم المرويّات السردية فحسب، إنما يؤكد الحقيقة المـرّة، وهـي ضياع تسعة أعشارها، وبالمقابل جرى حفظ تسعة أعشار المرويّات الشعرية. تلاشت المرويّات السردية في الفضاء الشفويّ الواسع لأسباب منها حوامل لعقائد الجاهليّين الوثنية، ومنـها قـصور الوسـائل الكتابيّة، ومنها سيادة التقاليد الشفويّة.

وإذا خُصّ الحديث بالمرويّات السرديّة الجاهليّة، فالأمر يزداد التباسا، بسبب التداخل اللانهائيّ بين النصّ القرآنيّ بوصفه نثرًا، وضروب النثر الأخرى التي عُرفت آنذاك من جهة، وبين الرسول بوصفه نبيًّا ومحدّثًا وخطيبًا وطائفة كبرى من المتنبئين والقصّاص والخطباء، ويزداد ذلك التداخل اشـتباكًا إذا أخذنا في الحسبان شيوع الروح الدينيّ والتنبؤيّ في الأدب النثريّ عمومًا في تلك الحقبة، كما يدلّ عليه القرآن، والحديث، والشذرات المتناثرة التي وصلت إلينا من النثر المنسوب إليها. يضاف إلى كلّ ذلك، إستراتيجيّة الإقصاء والاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الدينيّ تجاه مظـاهر التعـبير النثـريّ المعاصرة له، أو تلك التي سبقته، ففي عصر شفويّ التراسل كالعصر الجاهليّ، تزداد احتمالات التداخل بين الخطابات الشفويّة، ويذوب بعضها في بعض، وتتمازج، وتمتثل لنسق ثقافيّ واحد، ويعاد إنتاجها في صور مختلفة طبقًا لمقتضيات الرواية الشفويّة، وحاجات التلقّي، وأيدلوجيا العصر الذي تظهر فيـه المرويّات، أو تعاد فيه روايته. ما وصل إلينا وتم تداوله هو ذلك الذي توافق تماما مع المؤسسة الوليدة، أو اختلق ليعطي للأصول الدينية مشروعية دينية، فإذا كانت الرواية الرسمية أن العصر السابق للإسلام قد امتلأ بالتنبؤات الداعمة للظهور الإسلامي، فقد اختلقت المرويات لتوافق هذه الرواية الرسمة للتاريخ.

س- لكن الدراسات التاريخية تقول أن أقدم النصوص المكتوبة تعود إلى قرنين فقط قبل الإسلام، كما أن هذه المنطقة لم تكن تتحدث أصلا بعربية قريش، فكيف نحمّل المرحلة الإسلامية وزر إعدام شيء غير موجود؟

ج- يصح هذا الكلام لو اعتبرنا أن النسق الكتابي هو الوحيد الذي يعطي المشروعية للـسرد، لكـن النسق الكتابي لم يبدأ إلا بعد قرون من ظهور الإسلام، فلا ينبغي اعتباره الشكل الضامن لمـشروعية السرد. ما وصلنا تم تدوينه حسب شروط المؤسسية الجديدة. ينبغي الحذر من الظن بأن عدم وجـود كتابة يعني عدم وجود موروث، ثمة موروث هائل اصطلح عليه القلقشندي "أوابد العـرب" وهـي مجموع عقائدهم وخيالاتهم وخرافاتهم التي جبّها الإسلام. لكل أمة أو جماعة عقائد ومتخيلات تمثلها سردياتها، وبها تصوغ هوياتها، وما تسرب من الإسرائيليات، والأخبار، وأيام العرب، فقـد كبحهـا الإسلام بوصفه مؤسسة، ولكن أعيد إنتاجها بعد قرون ضمن شروط المؤسسة الجديدة، إن المدونات

التاريخية الكبرى التي تركها الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، وكبريات مدونات التفسير التي خلفها ابن كثير، والطبرسي، تعوم فوق السرديات الإسرائيلية.

لم تطوّر الثقافات الشفويّة ظروفا تسهم في حماية نصوصها الأدبيّة، وهي لا تستطيع ذلك؛ لأن تلك النصوص رهينة التداول الشفويّ الذي يتعرّض لانزياحات، وإقصاءات كثيرة. وغالبا ما تُدمج النبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تُعرف فيه. ويظهر الراوي بوصفه وسيطا بين جملة من النصوص ومتلقّيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينيّة، تمنح الوسيط (النبيّ/الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النصّ- وغالبًا ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينيّة إلهيًا- ومتلقّيه، وهذا المتلقّي يكون جمهورا قبليًا، أو طائفة دينيّة، أو نخبة في مجلس، أو فردا مخصوصًا، فقوة التواصل الشفويّ بين الوسيط والمتلقّي هي التي أكسبت المرويّات السرديّة الجاهليّة دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها؛ لأنها أدرجتها ضمن سياق تداوليّ شفويّ، فلا يمكن تثبيت صورة نهائيّة للمرويّات الشفويّة لكونها نهبا للألسن، وتتغيّر تبعًا للإسقاطات الخاصّة بالراوي وبيئته وعصره، والظروف المرافقة لروايته.

س-كيف إذن يستقيم القول بأن المرويات السابقة جرى إعدامها بينما لدينا نص نبوي بخصوص الإسرائيليات يقول بعدم تصديقها ولا تكذيبها؟

ج- أنت تشير إلى حديث الرسول "حدّثوا عن بني إسرائيل ولا حرج". وهو الحديث الذي اختلف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه. ويرجّح جواز رواية الإسرائيليات التي تعنى بأخبار الخلق، والجنة، والطوفان، والأنبياء، والرسل، وقد استفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللّذين خصّاها بكتب سمّيت بقصص الأنبياء، وكانت تطوّرت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منبّه، وعبد الله بن سلاّم، إلى مرويّات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم. جردت الإسرائيليات من محمولاتها، فأصبحت داعمة للمؤسسة الإسلامية، ومدشنة لها، وليس على أنها كيان مستقل يختص بعقيدة أخرى.

س- ولكن لدينا نص نبوي واضح بعدم مس الإسرائيليات؟

ج- لا يمكن استنباط حكم نهائي من الحديث المذكور، و لم يتفق القدماء على الإطلاق بشأنه، وأنا أرجّح الجانب الاعتباري فقط من روايته. ولكن لا ينبغي إغفال السياق التاريخي لظهور الإسرائيليات في الثقافة الإسلامية. يرى ابن خلدون أن بني إسرائيل كانوا على عقيدة، ودخل بعضهم الإسلام، فتخلوا عن عقائدهم وتبنوا العقيدة الجديدة، لكنهم لم يتخلوا عن ذاكرتهم الجماعية التي اعتبرت رصيدا

رمزيا لهم. ما وصل هو أخبار جرّدت من أبعادها الدلالية وغلّفت بمعاني ودلالات داعمة وممهدة للعقيدة الإسلامية.

س- لكننا نلاحظ أن ما كان متصلا بالجاهلية قد تم إعدامه، أما ثقافات أهل الكتاب فكانت النظرة الإسلامية إليها قائمة على الاحترام.

ج- يتصل ذلك فقط بمفهوم التوحيد في اليهودية، وعقائد الشرك في شبه الجزيرة العربية، و لم يتعاط الإسلام بالدرجة نفسها بين الاثنين. ففيما يخص التوحيد لم ينظر الإسلام نظرة عمياء إلى الماضي، ولكنه مارس عنفا مفرطا بحق مبدأ عبادة الأوثان، وأصرّ على اجتثاثه. فكرة التوحيد، التي مثلها أهل الكتاب، كانت موجودة في الديانات السابقة، ففي الديانة الموسوية كان الإله مجسدا، فإله اليهود "يهوه" تراءى للمؤمنين بالتوراة على أنه ملك عابس منحاز لبني إسرائيل، وبمجيء المسيحية ارتقى التوحيد درجة فأصبح الإله مزيجا من التجريد والتجسيد، فعيسى عاش و"قتل" في فلسطين، لكن اللاهوت الكنسي بتأثير الفلسفة اليونانية، ومبدأ "اللوغوس" وضعه في مصاف الإله، فصار مزيجا من إله وإنسان في المعتقد المسيحي الرسمي، وبذلك ارتقى التوحيد درجة عن التشخيص القديم، وبمجيء الإسلام تم الوصول إلى التوحيد المطلق حيث لا يمكن أن يجسد الله بصفات عيانية، أتمّ الإسلام فكرة التوحيد التي انبثقت في الأديان الطبيعية الأولى ثم ارتقت درجة مع اليهودية ثم المسيحية، وأخيرا الإسلام، كل ما يتصل بأهل الكتاب يندرج في هذا السياق.

س- ألا ترى بأن عدم تبنّي الإسلام للكتابة أدى إلى القضاء على الموروث القديم.

ج- الرسالة الإسلامية في جوهرها رسالة شفوية، وكلام الله هو أكثر تجليات الشفاهية في التاريخ، كلام الله متن شفاهي أوحي به جبريل للنبي، وبالتدوين استقرّ في المصحف، لعبت الكتابة دور الحافظ للكلام الشفوي، والفكرة ذاتها انتقلت للحديث النبوي. وأصبح الإسناد داعما لمشروعية المشافهة، فيؤكد على هيمنة النسق الشفوي في التعبير والتفكير. لا يمكن القول إن الإسلام جاء لنقض المكتوب، لأنه، الممثل الأكبر للحالة الشفوية.

أورد الأشعري تعريفا للكلام، بأنه "معنى قائم بالنفس" ولما كان القرآن كلام الله، فهو إذن معنى قائم بنفسه، و"الكتابة رسوم تدلّ عليه، وليس بموجود معها". نفي الكتابة عن القرآن، وتخريج مفهوم كلام الله استنادا إلى الفصل بين المعنى القديم الجاهز، والمبنى المُحدث المتلفّظ به، قضيّة جوهريّة عند الأصوليّين، فالكتابة، اصطلاح بشريّ محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عليه؛ ما تؤدّيه الكتابة أنها تعمل على "تقييد الألفاظ بالرسوم الخطّيّة " لأنّ

"مادتها الألفاظ". الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملفوظ هو المعنى الخالد في النفس الإلهيّة. وقع فصل حاسم بين الكتابة ومحمولها المعنويّ الخالد. انتزعت الشفاهيّة شرعيّتها الثقافيّة من الدين؛ فالترابط بين التراسل الشفويّ والممارسات الدينيّة ظهر في عصر الرسول.

س- إذا كان هذا الافتراض صحيحا، فكيف نتعامل مع الأحاديث التي تحثّ على القراءة وتعلّم الكتابة، بل إن هنالك تكليفات نبوية لبعض أصحابه بتعلم لغات معينة، هل يتفق هذا كله مع قولكم إن الإسلام كرّس الشفوية؟

ج- إذا أردنا أن ننبش في الاستثناءات فسوف نحصل على أدلة تثبت دعاوى متناقضة في كل النصوص الدينية، أتكلم هنا عن نسق شفوي كلي مهيمن على بنية الثقافة، لا عن معرفة أفراد معدودين للكتابة والقراءة. ورد عن الرسول قوله "لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن، ومَن كتب عني غير القرآن فليمحه"، ولما استؤذن أن يدوِّن حديثه، قال مستنكراً "أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما أضلّ الأمم من قبلكم إلاّ ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله"، وورد عنه قوله "إنما ضلّ من كان قبلكم بالكتابة". هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغصّ بها الكتب القديمة، صحيحة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص للكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه: وهو كتاب الله، حيث تحظر المنافسة. الكتابة تفضي إلى ظهور منافسة تحول دون التفرّد؛ فالأمم السابقة ضلّت لأنها كتبت. كتب البشر تسبب الضلالة لأنها توهم الناس بأنها نظير كتب السماء. ولتجنّب ذلك ينبغي وقف أية محاولة. لماذا ضلّت الأمم من قبل؟ لأنها خلطت بكتبها المنزّلة كتبها المؤلّفة. لا يسمح، في التجربة الإسلاميّة، تكرار الخطأ مرّة أخرى. ينبغي التحذير الكامل من إمكانيّة الوقوع في ضلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. وما لبث أن تكرّس موقف لاهوتيّ يقول بأميّة الرسول درءًا لتهمة الأخذ عن كتب السابقين من الرسل، فتقرر معنى الأميّة بجهل القراءة والكتابة، وجرّد معناها من الدلالات الدينيّة التي كانت شائعة في عصر النبوة.

س-إذن كيف تكرّست الشفاهية؟

ج- تدرّجت بمرور الزمن، ابتداء من الكلام الإلهيّ الذي هو معنى في نفس الله، مرورا باللفظ الذي يحيل عليه، وصولا إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وتزامن ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويغ أميّة الرسول، وذمّ الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ. هذه هي الصورة التي تركست بها الشفاهية، وهي توضح أنها نفحت بقوة دينيّة، فمنحت سمة شبه مقدّسة، أصطلح عليها شخصيا" القداسة بالمجاورة".

س- لو كانت الأمية شرفا لتباهي بها الخلفاء الراشدون، وهم الأقرب إلى فكر النبي، لكن هؤلاء جميعا كانوا كتبة. فهل أخطأوا جميعا شرف الاقتداء بالنبي؟

ج- أتكلم عن أمة لا عن أفراد، أنا معني بالأنساق الكبرى لتداول الأفكار، وضمن النسق الشفوي وقع تداول الإسلام، ولطالما رفض أن يدون القرآن على الجلود والصخور لأن مكانه القلوب المؤمنة الطاهرة، والألسنة التي تتداوله مشافهة، وظل هذا التقليد راسخا إلى عصور متأخرة، بما في ذلك الحديث النبوي.

س- أنت تتحدث عن استثناء في التاريخ الإسلامي، ذلك أن الأمية لم تكن شرفا إسلاميا بالمرة، فالدين الإسلامي يحثّ على القراءة والكتابة.

ج- لا تمكننا الشذرات المنتزعة من سياقاتها على تأكيد هذا القول إلا بوصفه دعوة للتعلم، لكن بنية العقيدة، وطريقة نزولها، وكيفية نشرها، وتداولها، وتدوينها أخيرا في مصحف باعتباره حافظا لكلام الله الشفوي، يظهر لنا الخلفية الشفوية للحدث الإسلامي بأجمعه. ليس من المفيد للثقافة الإسلامية احتزالها بقول أو قولين، فحينما نستعيد تلك التجربة الثقافية الكبيرة، وكيفية تبلور ملامحها، نجد أنها عامت كلها على نسق شفوي من التداول، ولا سبيل لإنكار ذلك، لا يصبح الشذوذ قاعدة.

س- هل هنالك ما هو أوضح من ابتداء القرآن الكريم بلفظ "اقرأ"؟

ج- دعني أوضح هذا الأمر بالتفصيل لأن اللّبس قائم فيه. لقد خرّج الغزاليّ أميّة الرسول على أنها عدم القدرة على قراءة الكتاب البشريّ، لمكنته من قراءة الكتاب الإلهيّ، لا مقارنة إذن بين الاثنتين، فالحقائق الخالدة لا توجد في كتب البشر الفانية، إنما في كتاب الله، وذلك كتاب يعرف الرسول وحده قراءته. أمر جبريل الرسولَ أن يقرأ في الآية الأولى من سورة "العلق" قائلاً "اقرأ باسم ربك الذي خلق"، فاعتذر الرسول "ما أنا بقارئ". فهم المفسّرون ذلك بعدم قدرته على القراءة. وهذا معنى مباشر للكلمة لا ترجّحه سياقات ذلك العصر، فمراد جبريل هو أن تتولى التبشير بالقرآن، أي استخراج الوحي من القلب وقراءته بالصوت باسم الله، أي نيابة عن الله. ولدينا تأكيدات قرآنية على ذلك فقد وصف القرآن الرسولَ في سورة "الأعراف" بأنه "النبيّ الأميّ"، قال تعالى" الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوباً عِندَهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنْجِيلِ يَأْمُرُهُم بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَاهُمْ عَنِ الْمُنكَرِ وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَآئِثَ وَيَضَعُ عَنْهُمْ إِصْرَهُمْ وَالأَغْلاَلَ الَّتِي كَانَتْ عَلَيْهِمْ فَالَّذِينَ آمَنُواْ بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُواْ النُّورَ الَّذِيَ أُنزِلَ مَعَهُ أُوْلَـئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ". لكن الآية الثانية من سورة

"الجمعة" أوضحت القصد العامّ من ذلك الوصف، حينما دفعت به إلى منطقة دلاليّة لا يفهم منها معنى الجهل بالقراءة والكتابة. قال تعالى "هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الأُمِّيِّينَ رَسُولاً مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلالٍ مُّبِينٍ".

لا يخفى الفرق بين أن يوصف نبيّ بأنه "أميّ" وأن يوصف قومه كافّة بـ"الأميّين"، فذلك من المحال، إنما الكلّ يفسر الجزء، فالوصف يحمل دلالة أخرى، إذ هو نعت لذلك النبيّ الذي بعث لغير بني إسرائيل، لأنه، وطبقا للمرويّات التوراتية، لم يظهر نبيّ من غير بني إسرائيل. معنى "أمي" و"أميين" و"أمم"، يشير، في التراث العبرانيّ، إلى كلّ الأمم ما خلا اليهود، فدلالة "الأميّ" في القرآن تحيل على نبيّ من العرب أرسل إلى قوم من غير اليهود، فلم يكن لا هو ولا قومه من بني إسرائيل، كما كان شائعا من قبل في تقاليد ظهور الأنبياء والرسل. ولا يرشح من كلّ ذلك معنى الجهل بالقراءة، كما شاع في الثقافة العربيّة-الإسلاميّة.

س- إذن، هل ثمة خلاف حول موضوع أمية الرسول؟

ج- ليس القصد هو نقض الفكرة اللاهوتية الشائعة حول أميّة الرسول، إنما تعديل النظرة إلى مفهوم "الأمية" الذي كان يحيل على معان غير المعاني الشائعة في العصور الحديثة، فالتطوّر الدلاليّ للألفاظ ترك خلفه سيرة شبه مجهولة من المعاني المطمورة، لكثير من الكلمات. ولم تعنَ العربيّة بمعجم دلاليّ يتتبع معاني الألفاظ، وتحولاتها، ويكشف المتروك منها، ويبيّن المهجور، فيُظن بأن المعنى الشائع هو المعنى الأصل منذ ظهور الكلمة. على أن الأميّة، بالمعنى الحاليّ، لم تكن مَنقصة في عصور المشافهة الأولى، بل كانت فخرًا، ومباهاة، فالنسق الشفويّ صاغ الثقافة صوغا شفويّا، ولا يعرف عن كثير من كبار شعراء الجاهليّة معرفتهم القراءة والكتابة، وهم وسواهم من الخطباء، والقصّاص، سبكوا نسيج اللغة العربيّة، وأقاموا صرح فصاحتها، وكانوا ينهلون من ذخيرة الألفاظ في عصرهم، ويتداولون بها أفكارهم، ويعبّرون عن أنفسهم، فطوروا أساليبها، ودلالاتها، وظهر النبيّ في وسط هذا المحيط الشفويّ، فلا مَنقصة، بأيّ معنى من المعاني، إلاّ يكون قد عرف القراءة والكتابة، فلم تكن بعدُ قد رسخت أهميتها، ولا يصحّ إسقاط مفاهيمَ ثقافيّة تعود لمرحلة تاريخيّة لاحقة على مرحلة سابقة.

أجرى الحوار في الدوحة : إياد الدليمي- أبوطالب شبوب

دراسات أدبية

موقف النقاد من الشعر الجاهلي

للأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي

بقية ما نشر في العدد الماضي

وفي القرن الثالث أيضاً كثرت مؤلفات النقاد في الشعر والشعراء؛ وكتاب ابن سلام « طبقات الشعر » مشهور وهو أول عمل أدبي منظم في النقد، وقد قسم الجاهليين عشر طبقات وأضاف إليهم شعراء المراثي وشعراء المدن العربية، ووضع في الطبقة الأولى امرأ القيس وزهيراً والأعشى والنابغة؛ ولم يسبقه إلى هذا التقسيم الفني لشعراء الجاهليين وطبقاتهم الأدبية إلا أبو عبيدة الذي قسم الجاهليين ثلاث طبقات ووضع في الأولى امرأ القيس والنابغة وزهيراً، وفي الثانية الأعشى وطرفة ولبيداً. ويذكر ابن سلام في طبقاته الشعراء الإسلاميين ويقسمهم طبقات عشراً أيضاً ولا يذكر أحداً من الشعراء المحدثين؛ بعكس ابن قتيبة الذي ألف كتابه « الشعر والشعراء » وذكر فيه الكثير من الشعراء المحدثين الذين عاشوا قبيل منتصف القرن الثالث؛ وهذا يدل على أن ابن قتيبة كان أكثر تقديراً للشعر الجيد وحده بصرف النظر عن قائله وزمنه. وهذا يذكرنا بجمع المفضل وأبي زيد الأنصاري للشعر العربي؛ فقد جمع المفضل في كتابه مختارات لشعراء الجاهليين وقليل جداً من الشعراء المخضرمين. أما أبو زيد الأنصاري ففي كتابه الجمهرة مختارات للجاهليين والمخضرمين والإسلاميين. ثم ألف ابن المعتز أيضاً كتاباً في طبقات الشعراء المحدثين طابع أوربا ويسير فيه على نهج ابن قتيبة من حيث ذكر الشاعر وحياته ومذهبه الفني في شعره، ونماذج من مختارات شعره. وأول ترجمة له في الكتاب هي ترجمة بشار م ١٦٧ هـ، وأقصى شاعر ترجم له ابن المعتز: الناشئ م ٢٩٣ هـ ومحمد الشيرازي الذي يقول فيه المؤلف: وهو اليوم شاعر زماننا. وجميع التراجم التي يحتوي عليها الكتاب والتي تبلغ أكثر من ١٣٠ ترجمة هي لشعراء عاشوا بين هذين التاريخين، وهو أوفى كتاب في دراسة طبقة بشار وطبقة أبي نواس وطبقة أبي تمام والبحتري

٧ – والقرن الرابع الهجري كان أحفل قرن بالنقد والنقاد، وظهرت فيه أصول كتب النقد الأدبي مثل: نقد الشعر لقدامة م ٣٢٧ هـ، وأخبار أبي تمام للصولي م ٣٣٦ هـ، والموازنة للآمدي م ٣٧١ هـ، وإعجاز القرآن للباقلاني م ٤٠٥ هـ، والوساطة للجرجاني م ٣٩٢ هـ؛ كما ظهر في القرن الخامس: ابن رشيق م ٤٥٦ صاحب العمدة، وابن سنان الخفاجي م ٤٦٦ هـ صاحب سر الفصاحة، وكتاب الأسرار والدلائل لعبد القاهر الجرجاني م ٤٧١ هـ.

وكان النقاد في هذين القرنين يسيرون على نهج الجاحظ، فلم يتعصبوا للشعر الجاهلي لتقدم زمنه، ولم يحملوا على المحدثين لتأخر عصرهم؛ بل حكموا الذوق وحده في كل شيء؛ حتى لقد وقفوا معدودين لأخطاء الجاهليين، كما فعل الآمدي والجرجاني وابن رشيق وسواهم. قال الآمدي في كتابه الموازنة [1]: « وما رأينا أحداً من شعراء الجاهلية سلم من الطعن ولا من أخذ الرواة عليه الغلط والعيب »؛ وقال صاحب الوساطة في أول كتابه: « ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أبيات لا يمكن العائب القدح فيه إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه، أو إعرابه، ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية؛ لكن هذا الظن الجميل، والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام [2] »؛ ولو [3] تصفحت

(١) ١٨ الموازنة ط بيروت. (٢) ص ٣ و ٤ وساطة ط صبيح
(٣) ص ٧ الرجلة

تصفحت ما تكلفه النحويون لهم من الاحتجاج ، وتبينت ما راموه في ذلك من الرامى البعيدة ، وارتكبوا لأجله من المراكب الصعبة ، التي يشهد القلب أن المحرك لها والباعث عليها شدة إعظام المتقدم ، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد وألفته النفس » ؛ وأزرى الآمدي والجرجاني على موقف بعض النقاد المتعصبين على المحدثين[1] كالأصمعي الذي أنشده إسحاق الموصلي :

هل إلى نظرة إليك سبيل فيروى الصدى ويشفى الغليل
إن ما قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

فقال : لمن تنشدني ؟ فقال : لبعض الأعراب ، فقال : هذا والله هو الديباج الخسرواني ، فقال إسحاق : إنهما لليلتهما ، فقال الأصمعي : لا جرم والله أن أثر الصنعة والتكلف بين عليهما ! وكابن الأعرابي الذي[2] أنشده بعض الناس شعرا وهو لا يعرف قائله فأعجب به إعجابا شديدا وكتبه فلما علم أنه لأبي نواس أنكره . ونقد الباقلاني في إعجاز القرآن قصيدة امرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

نقدا طويلا ، وهو أول نقد أدبي مفصل لقصيدة من الشعر العربي

٨ — وفي العصور الوسطى ضعفت الملكات وعصفت الأحداث وتعصب العلماء والأدباء للشعر القديم فقدسوه ، فكانوا ينظرون الشعر الجاهلي بهالة من التقديس والجلالة ولا يرون أحداً أحسن مثل إحسان الجاهليين ولا أجاد إجادتهم ، ورأوهم معصومين من الخطأ والعيب والنقد ، واستمر هـذا المذهب سائدا حتى العصر الحديث

٩ — وفي العصر الحديث تفاوتت ثقافات الأدباء والنقاد ، فوقف أولو الثقافات العربية الخالصة موقف الإعجاب والتقدير البعيد للشعر الجاهلي ، ووقف جماعة من أولي الثقافات الأوربية يطعنون على الشعر الجاهلي ويرمونه حينا بالضعف والتفكك ، وحينا بأنه منتحل مختلق . ومن الحق أن بعض نقد هؤلاء كان عادلا منصفا ، وأما الكثير منه فكان مغالى فيه

عاب النقاد على الشعر الجاهلي أنه لا يصلح أن يكون نموذجا يقتدى به في النظم لأنه في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وتيرة مرسومة ولا ترتيب مقبول ، وأن فيه غير التفكك وضعف الصياغة كثيرا من العيوب العروضية والتكرير السامج والاقتصار المكروه والتجوز المعيب الذي يؤخذ من روايته أن الشعر لم يكن فنا استقل بصناعه الذين يعرفون به ، وإنما كان ضربا من الكلام يقوله كل قائل ويروى المحكم منه وغير المحكم على السواء[1] ، ونرد ما يعيبه بما يلي

١ — ضعف وحدة القصيدة ، ويمكن في الرد على هذه الفكرة أن نكتفي ببعض المتكلمين : قال بولاكه المستشرق الهولندي المشهور « وفي أحوال كثيرة يحتفظ الشاعر الجاهلي بوحدة الفكرة في قصيدته بأن يجعل كل قسم من أقسامها خاصا بوصف مناظر وحوادث من حياة الشاعر نفسه أو الحياة العامة التي يحياها البدوي في الصحراء » وقال جميل صدقي الزهاوي الشاعر المجدد : « وهناك شيء يستحبه الذين تشبعت أدمغتهم بالأدب الغربي ، هو وجوب أن تكون القصيدة الواحدة خاصة بفكرة واحدة ، أو وصف شيء واحد ، من غير خروج إلى غير الموضوع ، ولو كان في فصل منفصل عن الأول ، وهذا ليس من الشعر في أصله ، بل هو تابع للأذواق وطريقة الشاعر في شعره ، ولا يتورع الشاعر العربي عن الخروج عن الموضوع في كل قصيدة ، فكثيرا ما يجعل شعره في القصيدة الواحدة في موضوع واحد ، وإذا نوع الموضوع فهو يخرج إلى الثاني بمناسبة وبعد فصله عن الأول ، مريدا بذلك أن تكون قصيدته كالروضة الغناء محتوية على مختلف الأزهار ، وهذا أقرب إلى الطبيعة ، وليس فيه ما يؤخذ عليه غير كونه ينافي ما يفعله شعراء الغرب ، ولكل أمة سياق ونزعة تبعث لأجلها ، وأعتقد أن الكتاب الذين يزرون بشعر شعرائنا على الاطلاق لو أتيح لهم أن يكونوا شعراء لما خرجوا كثيرا عن النهج الذي يمشي عليه المبرزون من هؤلاء ، والسبب هو ما قدمته من اختلاف ألوان الشعور عندنا عن ألوانه عند الغربيين ، من جهة وقيد القافية وإعرابها عندما ينقد منه عندهم من جهة أخرى ، وقد هم كثير من الشعراء المتضلعين من العلوم العصرية بتقليد الغرب في شعره ، فلم يكن ما أتوا به غربيا ولا شرقيا ، ولم يوفقوا

(١) ٤٠ الموازنة ، ٥٠ وساطة (٢) ٢٨٩ — ١ زهر الآداب

(١) مراجعات العقاد .

(٢) من مقال له نشر بالسياسة الأسبوعية عام ١٩٢٧ .

ولا في ... الشعور هي مشتركة بين الأمم جميعها ، ومهما تُرد الأمم ... من الأساليب والتصورات في أمته فهو لا يستطيع أن يأتي ... إلى تصورات وأساليب تخالف ما ألفته شيمه ... التربة التي تربط الحاضر بالماضي .

٢ — ويعيب النقاد الشعر الجاهلي ثانيا بأنه لم يكن فنا استقل به صناعه المهيرون به ، وذلك لا يسير مع الحقيقة والواقع ، فشعراء المعلقات ومذاهبهم الفنية في الشعر معروفة - ويقول الدكتور طه حسين بك في كتابه الأدب الجاهلي (١) : وأما مضر فكان لها في الجاهلية شعراء يتخذون الشعر فنا يعنون به نهضة فنية عالية في هذا الأقاليم من جزيرة العرب .

٣ — ويعيبونه ثالثا بجاهلية صياغته وما فيه من عيوب عروضية وتكرير سافج وعيوب ... وفي هذا مغالاة .

وكانت ثورة النقد الكبرى بين الدكتور طه حسين بك وبعض النقاد والباحثين حول الشعر الجاهلي ذات صدى بعيد في دراسات الشعر الجاهلي . ويؤيد الدكتور هذا الانتحال بأدلة كثيرة : فضلا عن أنه لا يمثل اللغة الجاهلية نفسها لاختلاف اللغة الحميرية عن اللغة العدنانية الفصحى مع أنهم لم يكونوا يتكلمون بها ولم يتخذوها لغة أدبية لهم قبل الإسلام مما يدل على انتحال هذا الشعر على هؤلاء القحطانيين ؛ فوق أن الشعر الجاهلي لا يصور اختلاف اللهجات العدنانية التي لا شك فيه .

ويبنى الدكتور على انتحال الشعر الجاهلي رفضه الشعر المنسوب إلى شعراء من اليمن ، لأن لليمن لغة تخالف لغة قريش وهجرة اليمنيين إلى الشمال مشكوك فيها أولا ، وليس كل الشعراء هاجروا من اليمن ، ثانيا ويشير إلى المدينة فيسوا اليمنيين على هم مضر يرون ويرى أنه ليس لليمن في الجاهلية شعراء . أما ربيعة من عدنان وكانت تسكن في الشمال فيرى الدكتور أن شعرها دون شعر المضريين لأنها لم تكن تتكلم لغة قريش وأما مضر فكان لها شعراء يتخذون الشعر فنا . ثم درس بعض أعلام الشعراء الجاهليين على ضوء نظريته في انتحال الشعر ، ووضع مقاييس لتمييز المنحول من الشعر الجاهلي ، وجعل الشعر أصلا في مضر ثم انتقل منها إلى ربيعة فاليمن قال الرواة ؛ وبذلك يعكس نظرية انتقال الشعر الجاهلي في القبائل ، وهي نظرية معروفة ذهب إليها علماء الأدب المتقدمون .

وهذه الآراء والتعليق عليها موضوع بحث آخر ودراسة حديثة إن شاء الله . وقد ذكرت في كتابي « الحياة الأدبية في العصر الجاهلي » كثيرا من المناقشة الأدبية للفكرة نفسها بتفصيل .

ولعل هذا البحث بحث آخر يكمل له عنوانه « مطالع من الشعر الجاهلي » نرجو أن يكون فيه مزيد من الشرح والتحليل والنقد أوفى للنقاد في الشعر الجاهلي ، والله الموفق

محمد عبد المنعم خفاجي
مدرس في كلية اللغة العربية

---

(١) ... بعدها

دراسات أدبية :

موقف النقاد من الشعر الجاهلي

للأستاذ محمد عبد المنعم خفاجة

١ — الشعر الجاهلي الذي اتخذه الشعراء في مختلف العصور أصلا يحتذون حذوه، وينهجون منهجه، ويبنون عليه ويقلدونه في مناحيه الفنية والأدبية تقليداً كبيراً، هذا الشعر هو الذي نريد أن نتحدث عن موقف النقاد منه وآرائهم فيه، ومذاهبهم حياله، حديثاً يجمع مع الإيجاز أطراف هذا الموضوع الخصب الدقيق.

٢ — وأول ما نذكره في هذا البحث آراء الجاهليين أنفسهم في الشعر الجاهلي ونقده، وهذه الآراء كثيرة متعددة، طائفة منها تتحدث عن منزلة بعض الشعراء الأدبية في الشعر، وطائفة أخرى فيها نقد لبعض الشعراء.

فأنت تعلم أن كل قبيلة في الجاهلية كانت ترفع منزلة شاعرها على الشعراء، وتذهب إلى أنه إمامهم وأولهم في دولة الشعر، فكان اليمنيون يذهبون إلى أن امرأ القيس هو إمام الشعراء، وكان بنو أسد يذهبون إلى تقديم عبيد، وتغلب تقدم مهلهلا، وبكر تقدم المرقش الأكبر، وإياد ترفع من شأن أبي دؤاد ومكانه. وكان أهل الحجاز والبادية يقدمون زهيرا والنابغة، وأهل العالية لا يعدلون بالنابغة أحداً، وأهل الحجاز لا يعدلون بزهير أحداً، وكان العباس بن عبد المطلب يقول إن امرأ القيس هو سابق الشعراء، ورأى لبيد أن أشعر الناس امرؤ القيس ثم طرفة ثم نفسه.

كما نعلم أن الجاهليين أنفسهم كانت لهم آراء كثيرة في نقد الشعراء، فكان النابغة تضرب له قبة حمراء في سوق عكاظ.

وعز على صفوة من المفكرين أن ينتهي الخلاف بين النقليين والعقليين عند هذا فشمروا للتوفيق بين الرأيين، مؤولين ما استطاعوا إلى التأويل سبيلا، مستفتين من أقوال الحكماء ما لا يجد دليله من كتاب أو سنة، فمنهم من أسد ومنهم من قارب. وقد كانت محاولات أولى فيها بالغلو إخوان الصفا ومن لف لفهم كالباطنية والإسماعيلية. وإذا ذكرنا الإسماعيلية ذكرنا ابن سينا الذي نشأ في حجورهم وغذوه بلبانهم وكان له جولة في هذا الميدان كان فيها كالظل لأرسطو.

وتمخضت الأيام عن شيخ من شيوخ الإسلام نشأ والباطنية في عنفوانها فجال في هذا الميدان جولات على نهج من التوفيق والجمع بين الرأيين، أسلم منهجا وأقرب إلى إنصاف أهل السنة وإرضاء المتدينين، وكان هذا الشيخ الحجة أبا حامد الغزالي.

ومضى الغزالي ولم تمض بعد الخصومة والعالم الإسلامي في حاجة إلى مفكر يقف لأرسطو في منطقه موقفا أكثر إرضاء وأقوى إشباعا، فقد انطوت النفوس على شيء لم تملك برهانا ينفيه وحجة تزيله، ومضت مع واضح ما تؤمن به وتعتقد تغالب ما يوسوس به الفكر ويهمس، وهي لا تجد بين جنبيها مفكرا يواجه أرسطو ويقف له.

وفي عام واحد وستين وستمائة من الهجرة ظفرت «حران» بمولود اسمه أحمد، لم يكن العالم يقدر أن فيه البغية المنشودة، ولكنه ما شب وترعرع وبدت بوادره حتى علقت به الآمال في ذلك المجال، ولم يكن غير ابن تيمية.

ومن قبل ابن تيمية كان أبو البركات البغدادي يحاجة أرسطو في منطقه وصال معه جولات. وتكاد تظفر بأول فرسان هذا الباب بكتابه الشهير فيه «المعتبر في الحكمة»[1].

إلا أن ابن تيمية، والحق يقال، لا أخاله يكاد يكون الفحل المعول عليه والند الكافي، وبودي أن أشرك القارئ معي فيما أحدث، ولكني لن أجد في صفحات الرسالة ما يسعف، وحسبي من ذكره ما يحفز كل مفيد أن يرجع إليه ليعرف من ابن تيمية ما عرف لأرسطو.

إبراهيم الإبياري

(١) هذا الكتاب طبعته دائرة المعارف العثمانية.

تأتيه الشعراء وتنشده أشعارها ، أتاه الأعشى يوماً فأنشده ، ثم أتاه حسان فأنشده ، فقال : لولا أن أبا بصير — أنشدني آنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس ، فقال : حسان : والله لأنا أشعر منك ومن أبيك وجدك ؛ فقبض النابغة على يده وقال : يا ابن أخي أنت لا تحسن أن تقول :

فإنك كالليل الذي هو مدركي ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

ثم أنشدته الخنساء :

قذى بعينك أم بالعين عوار ... أم أقفرت إذ خلت من أهلها الدار

فلما بلغت قولها :

وإن صخراً لتأتم الهداة به ... كأنه علم في رأسه نار

قال : ما رأيت امرأة أشعر منك ، قالت ولا رجلا

وحكومة أم جندب الطائية بين امرئ القيس وعلقمة الفحل الشاعرين ، وتفضيلها علقمة على زوجها امرئ القيس ، مشهورة ولا داعي لذكرها ، فلها حديث آخر إن شاء الله .

ومر امرؤ القيس بكعب وأخويه النعمان والقعقاع ، فاستنشدهم فقال إني لأعجب كيف لا تحترق عليكم نارا جودة شعركم ، فسموا بني النار .

وروى المرزباني في كتابه « الموشح » أن الزبرقان وعمرو بن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبل السعدي تحاكموا إلى ربيعة بن حذار الأسدي الشاعر في الشعر أيهم أشعر ، فقال للزبرقان : أما أنت فشعرك كلحم أسخن ؛ لا هو أنضج فأكل ، ولا ترك نيئاً فينتفع به . وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حبر يتلألأ فيها البصر ، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر . وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصر عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم . وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها فليس تقطر ولا تمطر .

كما روى أيضاً أن هؤلاء الشعراء اجتمعوا في موضع ، فتناشدوا أشعارهم ؛ فقال لهم عبدة : والله لو أن قوما طاروا من جودة الشعر لطرتم ، فإما أن تخبروني عن أشعاركم وإما أن أخبركم ؛ قالوا : أخبرنا ، قال : فإني أبدأ بنفسي : أما شعري فمثل سقاء شديد وغيره من الأسقية أوسع منه ، وأما أنت يا زبرقان فإنك مررت بجزور منحورة فأخذت من أطايبها وأخابثها

إلى غير ذلك من مواقف النقد والنقاد للشعر في العصر الجاهلي ؛ وهي لا تخرج عن الاستحسان أو الاستهجان للشعر والشعراء .

٣ — وجاء الإسلام فكان له ولرسوله الكريم موقف جليل من الشعر الجاهلي ، أنكر بعضاً ، وعرف بعضاً : أنكر هذا الشعر الذي ينافي الأخلاق الكريمة والمثل العليا ، من الغزل الفاحش ، والمجون الخليع ، والهجاء الكاذب والمدح الزائف ، والفخر المعني في الغلو والمبالغة ؛ وعرف هذا الشعر الذي يدعو إلى الفضائل والأخلاق والحق ، ويحث على الأدب والطموح وأداء الواجب وحب الجماعة والتضحية في سبيل الأمة والإنسانية ؛ فكان هذا الموقف الخالد للإسلام ونبيه العظيم توجيهاً جليلاً لرسالة الشعر ، وتوجيهاً نبيلاً للشعراء ليسموا بفنهم الرفيع إلى مجال الطهر والخير ، ومجال الحق والعدل والحرية والنور ، وكان نقداً عميقاً للشعر والشعراء الجاهليين ، وإنكاراً لاتخاذ الشعر وسيلة للتكسب ، وظهر أثر الإسلام والقرآن في تهذيب أسلوب الشعر وألفاظه ، وفي البعد به عن الحوشية والغرابة وطبعه بطابع القوة والجلالة والروعة مع الطلاوة والبلاغة والسلاسة . كما ظهر أثر القرآن والحياة الجديدة في ثقافة الشعراء ، وتفكيرهم ومعانيهم وشتى الأمور

٤ — وفي عصر دولة بني أمية انتشرت العصبيات ، وكثرت الخلافات السياسية والدينية ، وتغير منهج حياة العرب وتفكيرهم ، فعادوا إلى مذاهب الجاهليين في الشعر ، واتخذوه أداة للدفاع عن الرأي والعقيدة ، ولساناً لإذاعة عقائدهم ومفاخرهم ، وشجعوا الرواة على رواية الشعر الجاهلي ، والشباب على درسه وتفهمه والتأدب بأدبه ، ووضعت في هذا العصر أصول النحو العربي ، فأخذ العلماء ينقدون الشعر الجاهلي نقداً يتصل بالإعراب ، وكان ابن أبي إسحاق وعيسى بن عمر يكثران عليهم ، وكان عيسى يقول : أساء النابغة في قوله :

فبت كأني ساورتني ضئيلة ... من الرقش في أنيابها السم ناقع

ويقول موضعه : « ناقعاً » (١)

٥ — ومن أشهر رواة الشعر الجاهلي ونقاده في القرن الثاني

(١) ص ٤ الموشح للمرزباني و ١٤ و ١٦ ابن سلام

الهجري . أبو عمرو بن العلاء البصري م ١٥٤ هـ ، وحماد « الراوية » الكوفي (٧٥ – ١٥٦هـ) ، وخلف « الأحمر » البصري م ١٨٠ هـ ، ويونس البصري م ١٨٢ هـ ، والمفضل الضبي م١٨٩ هـ وهو أقدم من جمع المختار من شعر العرب في كتاب « المفضليات » وأول من قصر الشعر بيتاً بيتاً . ويقال إنه أول من جمع أشعار الجاهليين وإن كان الراجح أن حماد سبقه في هذا الميدان . ومنهم ابن السكيت م ٢٠٤ ، وأبو زيد الأنصاري صاحب كتاب الجمهرة م ٢١٥ هـ ، وأبو عبيدة البصري م ٢٠٩ هـ صاحب « النقائض » و « مجاز القرآن » ، والأصمعي البصري م ٢١٦ هـ (٢)

كان أبو عمرو بن العلاء أشد الناس إكباراً للجاهليين وتعظيماً لشأنهم ، جلس إليه الأصمعي عشر سنين فما سمعه يحتج ببيت إسلامي . ويروى عنه : لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً . وكان لا يعد الشعر إلا للجاهليين ، وكان كما يقول ابن سلام في طبقات الشعراء : أشد الناس تسليماً لهم

وكان المأمون على رغم ثقافته الواسعة يتعصب للأوائل من الشعراء ، ويقول : انقضى الشعر مع ملك بني أمية

وكان الأصمعي مع تحامله على المحدثين وشعرهم معتدلاً في عصبيته للشعر الجاهلي ، كان يحب الجيد منه ، وينقد الرديء ، عاب امرأ القيس في قوله في وصف الفرس :

وأركب في الروع خيفانة كسا وجهها سعف منتشر

والخيفانة في الأصل هي الجرادة وتشبه بها الفرس في الخفة ؛

قال الأصمعي : شبه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريماً ، كما عاب غير امرئ القيس من الشعراء . وكان يقول : ختم الشعر بالرماح ، وهو شاعر أموي مشهور

٦ – وفي القرن الثالث الهجري نجد النقاد في موقفهم من الشعر الجاهلي طائفتين :

ا طائفة تعجب بالجاهليين وشعرهم إعجاباً شديداً ، ولا ترى الشعر إلا لهم ، ومن هؤلاء ابن الأعرابي م ٢٣١ هـ ، وكان يزري بأشعار المحدثين ويشيد بشعر القدماء . وكان يعيب شعر أبي نواس وأبي تمام ، ويقول : ختم الشعر بابن هرمة . وقال في بشار : والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير من الشعراء . ومنهم أيضاً إسحاق الموصلي م ٢٤٠ هـ ، وكان في كل أحواله ينصر الأوائل ، وكان شديد العصبية لهم ، وكان لا يعدد بشار . ولم يكن موقفه قاصراً على الشعر وحده ، بل كان كذلك في الغناء ، كان يتعصب للغناء القديم ، وينكر تغييره ويعظم الإقدام عليه . ومثل ذلك التعصب للقديم موجود في الآداب الأوربية ، فقد كان هوراس الشاعر الروماني يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التي يجب أن تدرس ليلاً ونهاراً ، فإن الشعر ينبغي أن ينظم كما كانوا ينظمونه . واعتذر الباقلاني عنهم بأنهم إنما كانوا يميلون إلى الذي يجمع الغريب والمعاني . واعتذر ابن رشيق عنهم بحاجتهم إلى الشاهد والمثل وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون . ولكن الجرجاني في الوساطة يذكر أن ذلك أثر لتعصب علماء اللغة ورواتها للشعر القديم ، وإنكارهم فضل المحدثين وشعرهم . (٤٩ و ٥٠ وساطة طـ بيروت)

وطائفة أخرى من النقاد حكموا الذوق الأدبي والطبع وحده في الشعر ، وحكموا بالفضل لمن يستحقه ، جاهلياً كان أو إسلامياً أو محدثاً ، فلم يفضلوا الجاهليين لسبقهم في الزمن ، ولم يغضوا من شأن المحدثين لتأخر عصرهم . ومن هؤلاء : الجاحظ م ٢٥٥ هـ وابن قتيبة الكوفي ٢٧٦ هـ والمبرد م ٢٨٥ هـ وابن المعتز م ٢٩٦ هـ

يقول ابن قتيبة في أول كتابه الشعر والشعراء : « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلا حقه ، ووفرت عليه حظه ؛ فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه موضع متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه ، ورأى قائله ، ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده وجعل كل قديم منهم حديثاً في عصره ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل يعدون

(٢) كان لهؤلاء الرواة أثر كبير في العصر الجاهلي ، فقد وضعوا الجاهليين في طبقات ، ولم يتركوا شاعراً مشهوراً من الجاهليين إلا رووا فيه رأياً ، واهتموا فوق ذلك بجمع الشعر وروايته وتدوينه

إبداعات

مويرا

عبد الفتاح كيليطو
ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي

أجتاز باب السياج وأقصد البناية الضخمة. ما عاد سبيل إلى الرجوع، تمت اللعبة. سيكون كلّ شيء على ما يرام لو نجحت في الحفاظ على برودة دمي وإظهار الثقة. أمشي بتلقائية، لا متسرّعاً ولا متباطئاً، أتجنّب الكبوة... لو تعثّرت في اللحظة الأخيرة وأنا أجتاز العتبة، لن يكون ذلك فأل شؤم فحسب، بل كذلك أوثق وسيلة لألفت الأنظار وأنا أريد أن لا يلحظني أحد.

يتظاهر البوّاب بالنظر في اتجاه آخر. لا أتعمّد تحيّته، فقط إشارة خفيّة بالرأس؛ بل لا، ومع ذلك أرفع عينيّ حتّى لا أعطيه انطباعاً بأنّني أخشى نظرته، على الأخصّ لا أصافحه: سيفسّر تلقائيتي تفسيراً سيّئاً، ويرتاب ويطالبني ببطاقة الدعوة؛ عندئذ سيكون عليّ أن أسرد له أنّها ليست عندي، أنّني نسيتها في البيت، أنّه بإمكاني، عند الضرورة، العودة لإحضارها، إلخ. مضحك!

يلحظني بطرف عينه، دون اعتراض. خفقة تأخذ قلبي. أمرّ.

وأنا أدخل الصالون الكبير الحاشد، أكتشف م. واقفة، تتحدّث مع مدعوين آخرين. دون أن تقطع حديثها، تلقي بنظرة سريعة ناحيتي. من الظاهر أن لا رغبة لها في الكلام معي أو إظهار أنّها تعرفني، لكن من ومضة سريعة في عينيها، أتيقّن أنّها قد تعرّفتني وأن فكرة قد خطرت ببالها: ها هو مرّة أخرى! لن أحيّيها على الفور، أتنحّى قليلاً وأنتظر اللحظة المناسبة للكلام معها.

أيّ واحد من المدعوين يمكن أن يقدّم نفسه إليها، ستتلقّاه باسمة وتحادثه بدماثة. أيّ واحد، إلاّ أنا؛ لكن، لأجلها أنا هنا، في هذا البيت الذي قد اجتزت عتبته. ليست إلاّ على بضع خطوات منّي، غير أنّي أحسّ نفسي متوتّراً، أعزل. نسيت كلّ الخطابات التي عزمت، أثناء أحاديثنا الخيالية، أن أقولها لها. لم أكفّ لحظة واحدة عن الكلام معها، سردت عليها حياتي، حياتي المسكينة، كلّ مرة من زاوية خاصّة، وفق رواية مختلفة. قلت لها كلّ شيء، إطلاقاً كلّ شيء، حتّى ما لم أجرؤ أبداً أن أقوله لأحد.

يبدو أن لا أحد لاحظ دخولي. النّاس، رجال أنيقون وسيّدات في زينة صارخة، لم يقطعوا ثرثرهم. هذا أفضل. هل لباسي مضبوط؟ بذلتي تلمع قليلاً على المرفقين وقصيرة عند الرسغين، وقميصي ليس ناصعاً تماماً؛ بالمقابل، لا قلق عندي بخصوص ربطة العنق: إنّها في الغاية. أنا معروف بالتوفيق في ربطات العنق (صديق رفيع المقام كثيراً ما يوقظني مبكّراً لأعقد له ربطة عنق ذلك اليوم؛ حاولت أن أعلّمه الكيفية، دون جدوى؛ لا بدّ أنّه يعاني من عقدة أو ربطة، هذا هو الاسم). أما حذائيّ، أفضّل أن لا أنظر إليهما: متهرّئان، مغبّران. كان عليّ مسحهما بضربة فرشاة قبل مجيئي. لن أفعل ذلك حالاً، أمام الجميع. أخرج فيما بعد إلى الحديقة وأمسحهما بمنديلي؟ لا، قد يراني أحدهم، وحينئذ ماذا سيقولون عنّي؟

لابدّ أن أستعيد وعيي، وأتآلف مع المكان، أختلط بجماعة، أذوب في الحشد. ليس ذاك بسيطاً: لا أعرف أحداً من الذين جمعتهم مصادفة دعوة هنا. مصادفة؟ ليس تماماً، إنهم جميعاً يعرفون بعضهم البعض، ويتبادلون الحديث، مرتاحون

ويشعرون بمتعة حقيقية أن يكونوا معاً. لأوّل مرّة تبيّنت إلى أيّ حدّ يحبّ الناس الثرثرة، مهما يكن الموضوع، وأنّ ذلك لهم شيء كالاستمتاع. لو اقتربت من إحدى الحلقات التي يشكلونها، سيكون لديّ انطباع بأنّني أزعجهم. إنّهم مع بعضهم، لا يودّون الحديث معي. حين سأفوه خجولاً بكلمة، سيتوقّفون لحظة، وينظرون إليّ بفضول، ثم سيستأنفون حديثهم متعمّدين، بطريقة خفيّة وبمهارة فائقة، أن يولّوني ظهرهم ويعيدوا تشكيل حلقة سأكون منها منبوذاً.

من السهل أن يتضاءل تجهّمهم لو قدّمني إليهم ربّ البيت. أين هو؟ من واجبي تحيّته، لكن عليّ قبل كلّ شيء أن أتذكّر اسمه. يبدو لي أنّني أعرفه: على قدر شيء من الطول، بشعر طويل ممشوط للخلف وشارب جيّد الإتقان. يرتدي بذلة رمادية، وقميصاً أبيض وربطة عنق زرقاء، يسير متمهّلاً، مدخّناً سيجاراً. يبدو مهموماً ولديّ انطباع أنّه يتجنّب الاقتراب من مدعويه. لا أحد يتعرّف عليه. يُسائل نفسه لماذا دعا كلّ هذا العالم. يودّ لو يقضي السهرة وحيداً، يتأمّل ويعرف أين هو من حياته. تعبيه الحيلة، فيرضى بتسوية: لن يحيّي مدعويه ولن يكلّمهم؛ سيجول بهدوء في الصالون، حاني الرأس قليلاً، يداه وراء ظهره، وهم، من جهتهم، سيهتمون بأمورهم الصغيرة، دون أن يعبأوا به... لكن هذا غير ممكن: كيف سيتلاقون دون أن يتعرّفوا على بعضهم؟ إلاّ بتخيّل أنّه دعا ناساً لا يعرفهم ولا يعرفونه...

حين سأقصد م. فيما بعد، ستخفض بصرها فوراً نحو حذائيّ، وفي لحظة، ستبدو لها دناءتي واضحة وضوح الشمس؛ ستصنّفني في الطائفة الكريهة من الرجال الذين لا يهتّمون بهذه الناحية من هيئتهم. لإنقاذ الموقف، عليّ أن أعدّ ردّاً ذكيّاً، نكتة، أقول لها مثلا إنّه في زمن مضى، كانت أحذيتي لا غبار عليها، وأعتني بها للغاية، وكان لي، مثل جورج ديروى (إحدى شخصيات موپاسان)، "تأنّق القدم". كان ذلك زمان اللسانيات البنيوية، وكان رفاقي في الإجازة، الغيورون من معرفتي العميقة بفردينان دي سوسّير ونقاء أحذيتي، يتظاهرون بالاهتمام

بنوام شومسكي، وبالنحو التوليدي، وليغيظوني، يسمّونني بالفرنسية دي شوسّير [ذو الحذاء]. هذا اللعب بالألفاظ سيروق م.؛ ستقدّر دعابتي، وحسّي بالسخرية، وهكذا أصيد عصفورين بحجر واحد: أصرف انتباهها عن حذائيّ، وأظهر لها ثقافتي.

بشرط أن تعرف فردينان دي سوسير، وهو أمر غير مؤكّد. خصوصاً لن أسألها إن كانت قد قرأته؛ لا أحد يقرأ سوسير، حتّى لو اعتقد الجميع أنّه فعل ذلك؛ إنّه واحد من المؤلّفين القلائل الذين نعرف أعمالهم دون أن نكون قد قرأناها. من الأفضل عدم ذكر هذا اللساني العتيق، وإلّا ستحسبني أرعن. قد تجوز أحذية غير ملمعة، لكن أن أضيف إليها نكتة مدّعٍ أحمق، هذا ما لا يُغتفر. لن أذكر كذلك جورج ديروى، شخصية مشبوهة، على افتراض أنّها تعرف من هو. حاصل الأمر، أطرح جانباً قراءاتي، التي نادراً ما يشاركني فيها أحد.

أقاوم كذلك (الأمر سيّان) رغبة الحديث عن نفسي. أصغي فقط؛ أجعلها تتكلّم، هي، أطول وقت ممكن، حتّى تبوح بنفسها وأعرف أقصى ما يمكن من الأشياء عنها. وإذا كان لا مفرّ من وضع حديث الكتب على البساط، فلتكن على الأقلّ تلك التي تكون قد قرأتها في صغرها، هايدي، ماريا شاپدلين، مصائب صوفيا(*)، وما لست أدري! سيتيح لي ذلك معرفة أفضل بها، إذا كان صحيحاً أنّ المرء يكشف شيئاً عن نفسه حين يتحدّث عن قراءاته الأولى. لكن، ألن ترى في ذكر هذه الأعمال، التي مع ذلك لم أقرأها، موقف احتقار من جانبي؟ لا جدوى من كلّ هذا. ربّما هي لا تقرأ، ولا تحبّ القراءة وتبغض الذين يقرؤون. كيف أتدارك غلطتي؟ سيفسدني الأدب، بل لقد أفسدني، على قول رفاقي في الفصل الذين كانوا يعتبرونني حالماً مسكيناً ضائعاً في الروايات ودون صلة بالواقع. لن أروي هذا لـ م.، هذا ليس المكان ولا الزمان للجدال في تدقيقات. ينبغي لي أن أبوح لها بحبّي

*. بطلات روايات شعبية مشهورة.

ببساطة، دون مرور بالكتب؛ فضلاً عن أنّه، في أعماقي، توجد رغبة في أن تكون عواطفي تلقائية، طبيعية، فريدة. لكن لنكفّ عن هذا العبث: لقد وعدت بأن لا أختلط بعد بالأدب.

يمرّ نادل بصينية ويوزّع مشروبات؛ لا يبدو أنّه يراني، لاستغراقه في العمل، وهو يهرع من مدعوّ إلى آخر، ليس من المدهش أن ينساني. غير أنّني أرتاب في أنّه يتجاهلني عن قصد. لو يظنّ أنّه سيفلت منّي هكذا. أندفع نحوه، وبعصبيّة، أمسك بكأس؛ أنتزعها منه قسراً تقريباً؛ ليس راضياً ويرميني بنظرة مستاءة، معتبراً أنّني لا أستحقّ أن أشرب، وأنّ مكاني ليس هذا المكان. لم يكن مخطئاً تماماً: أنا وحيد، محروم من الحماية والثقة اللتين يمنحهما الانتماء إلى جماعة.

بي عطش رهيب والمشروب ينعشني. الورق حول الكأس سأستعمله فيما بعد لمسح حذائيّ؛ مبلول قليلاً، لحسن الحظ أو لسوء الحظ. لكن قد آن الوقت لأظهر مع مضيفنا وأشكره على دعوته اللطيفة. أليس هذا أدنى ما يمكن من اللياقة؟ لكن، مرّة أخرى، ما اسمه؟ كان يلزمني الاستفسار عنه قبل المجيء. أجازف بأن أرتكب هفوة، أثير بتحيّته سوء تفاهم: لن يتعرّف عليّ وسيؤاخذ نفسه لأنّه لم يتذكّرني. كيف يمكنه ذلك؟ أبداً لم يرني. من الأفضل أن لا أزعجه، من باب الكياسة، حتّى لا أعقّد الأمور؛ فضلاً عن أنّه بالغ الانشغال وسط كلّ هؤلاء النّاس، منتقلاً من جماعة إلى أخرى، مصافحاً الأيدي، موجّهاً كلمة لطيفة لكلّ أحد.

على افتراض أنّه موجود هنا، وهذا ليس من المؤكّد. ربما قد أعاقه عمله أو أعجلته دعوة إلى مكان آخر: هو رجل مهمّ تنوط به مسؤوليات جسيمة. لا! هو في حجرة بالطابق، يستعدّ للسهرة، يقيس بذلات مختلفة، متردّداً بين عدّة أزواج من الأحذية، معتنياً بلفّ ربطة عنق ممتازة أمام مرآة كبيرة. لا! يفعل شيئاً آخر: يتلفن لصديقة لم تتمكّن من الحضور، امرأة تهمّه، ويتوسّل إليها أن تلحق به. قد يدوم هذا وقتاً طويلاً، السهرة كلّها... ومن يدري، قد ينصرف المدعوون وهو لا يزال متعلّقاً بالهاتف، منتقلاً معها من التهديد إلى الاستعطاف. ينظّم حفلة فقط ليراها،

وهي لا تأتي! ذلك ما يقوله لها، لكن هذا النوع من الابتزاز لا يؤثر فيها. ومع ذلك كان يعرف أنّها لن تأتي! من وقت لآخر، يجعلها تستمع إلى الضوضاء الصاعدة من الأسفل. لن ينزل لتحيّة مدعويه، وهم، من جهتهم، يستغنون عنه باستخفاف، معتبرين أنّه لا أشدّ إضجاراً في حفل استقبال من صاحب البيت، دائماً فائض عن الحاجة.

هل هذه المرأة في مكان مّا عند أصدقاء؟ أو في غرفة بفندق، بعيداً جدّاً، في بلد آخر؟ ليس الأمر هكذا إطلاقاً: كيف يمكن أن يطلب إليها المجيء هذا المساء إن كانت على بعد آلاف الكيلومترات؟ أظنّ بالأحرى أنّها قد أغلقت على نفسها بإحدى الغرف في الأعلى، وهو، في الممر أمام الباب، يتوسّل إليها أن تفتح له. في لحظة معيّنة، في حال يأس، سيهبط إلى الصالون، شاحب الهيئة، معوجّ ربطة العنق، وداعياً إلى الصمت، سيروي علينا مصائبه، وحكايته الأليمة.

ما دام متعلّقاً بالهاتف أو مستقرّاً أمام الباب، فلا همّ عندي. احتياطاً، يلزمني أن أدخل في حديث مع المدعوين. والحقيقة أن لا رغبة لي في ذلك. في موقف آخر، ما كنت لأتكلّف عناء النظر إليهم، وأقلّ من ذلك أن أخاطبهم، لكن لابدّ لي الآن أن أعزم على ذلك، بسبب النادل الذي لا يكفّ عن مراقبتي.

ينبثق نادل ثان ويقترب منّي، متجهّماً، ليستردّ كأسي الفارغة، ثمّ يتملّص حين أمدّ يدي لأمسك بأخرى. يلتحق بزميله، ومنحنيين على بعضهما، يتهامسان بشيء وهما ينظران إليّ. يرتابان جدّياً في سبب حضوري ويحتاران في الموقف الواجب اتخاذه. أحدس ما كانا به يهمسان: يذكران طفيلاً، الذي كان يتطفّل على الولائم من غير دعوة.

يقارناني بطفيل، أنا الذي كانت لباقته مضرب المثل بين رفاقي في الدراسة! كما لو كنت قد أتيت هنا لأشرب وآكل! لن أذوق شيئاً، ولا حبّة - لا فضل لي في هذا، فالنادلان قد عزلاني؛ لا يزال بي العطش، لو أشرت إليهما، لوجدا لذّة خبيثة في تجاهلي. طوال السهرة، لم أشرب إلّا كأساً واحدة، ولأحصل على ثانية، ينبغي

القيام ببهلوانيات، والدخول في معركة عنيفة. الأفضل أن أصبر حتّى يتقدّما نحو جماعة وأستغلّ الفرصة لآخذ مشروباً خفية. والحال أنّه مع رعونتي المتجذّرة، سأختار هذه اللحظة بالضبط لإسقاط الكأس التي ستتهشّم إلى ألف شظيّة. والمدعوون الذين، حتى تلك اللحظة، كانوا يتجاهلون حضوري، سيقطعون أحاديثهم، ويلتفتون ناحيتي، ويتفحصونني من الرأس حتّى القدمين ويطرحون أسئلة بصددي. ماذا سأفعل لمّا سينقضّون عليّ جميعاً؟ لحسن الحظّ، ليس الأمر كذلك، وعلى الأقلّ في هذه اللحظة، أنا أقلّ انشغالاتهم أهمّية. يتحدّثون على خلفية موسيقى أعرفها لكن لا أستطيع تعيينها. أحسّ بهم ضائعين، محكوماً عليهم أن يثرثروا إلى ما لانهاية؛ لن يتوقّفوا، لن يستطيعوا ذلك، حتّى يباغتهم الموت، وآنئذ، سيظلّون، مثل سليمان، منتصبين بمعجزة، بفم فاغر، وكأس في اليد.

كم من المعاناة لأكون قريباً من م.! طوال السهرة كلّها، لم تتكرّم بالنظر إليّ، ما عدا النظرة الوجيزة في البداية. لن أنجح في لفت انتباهها وإذا ما قصدتها ستتجاهلني، وستجد الوسيلة لحديث طويل مع هذا أو ذاك، ولمّا سأفوه بكلمة متلعثماً، لن تصغي إليّ. أيّ حفاوة تظهرها للناس، والنظرات البرّاقة التي ترميهم بها، والبسمة التي تخصّهم بها! إنّها متواطئة معهم، لا شكّ في ذلك، ولتمنح نفسها الأهميّة، تذيع الفظائع عنّي. تروي لهم أنّني في حفل استقبال قد كسرت رأسها حرفياً بخطاباتي حول الأدب، وأنّها في النهاية، وقد ضجرت، أخبرتني صراحة بأنّني كنت أضايقها. وتشرح أنّها منذ ذلك الحين، تجتهد في التهرّب منّي، رغم أنّها ليست من النوع الذي يهرب، فالحمقى لا يزعجونها بأيّ حال - تعرف كيف توقفهم عند حدّهم! ثم تروي أنّه في مناسبة أخرى، قد همستُ بأنّني أرغب أن أصير سائقها. هذا ليس صحيحاً، هو اختلاق محض منها، تحاول الافتراء عليّ. كيف لي أن أكون سائقها، أنا الذي سقطت مرّتين في امتحان رخصة السياقة وقد أقسمت أن لا أترشّح من جديد؟ بخبث تروي أيضاً أنّني، في حفل تدشين معرض فنّي، قد وطئت قدميها بحذائي الغليظ، ولتبهظني أكثر، تزعم أنّ ذلك لم يكن

سهواً. لا تكتفي بأن تتهمني ظلماً، تضيف أنّني طفيلي، وأنّ النّاس يغضّون الطرف حين أتسلّل عندهم دون دعوة، وأنّني ضحكة المدينة. وتؤكّد أنّها حيثما ذهبت، تصادفني في طريقها، هذا مضجر وهي ترغب في وضع حدّ لهذا الوضع. لا تنتظر إلّا اللحظة المواتية لتوضيح الأمور معي وتقول لي للمرّة الأولى والأخيرة أن أكفّ عن مضايقتها.

هكذا إذن، إن خرجت إلى الحديقة، ستلحق بي. لكن هل سترغب في الظهور، في أن تجعل نفسها فرجة مع صعلوك من نمطي؟ وفضلاً عن ذلك، هل ستجرؤ على أن تردّد في وجهي كلّ الأكاذيب التي تذيعها بصددي؟

لا بدّ من الاعتراف بأنّني أخشى توضيح الأمور: حين ستقدّم لي من جديد حكاية السائق، ستحاول ضبطي متلبّساً بالخطأ. ستسألني لماذا أحقد عليها إلى هذا الحدّ بسبب أنّها تحدّثت عن ذلك فيما حولها. الخوف من أن أظهر بمظهر التابع؟ سأقول لها لا، ليس هذا، ذلك أنّه بما أنّي لا أملك رخصة سياقة، فلن أستطيع سياقة سيارتها. سترد عليّ فوراً أنّه من الممكن، بدون هذه الوثيقة، أن ترغب في أن تكون سائقاً. لن أعرف آنذاك كيف أردّ عليها، وهي، فخورة بأنّها أفحمتني، ستعود إلى أصدقائها لتحدّثهم عن خبث نيّتي، وعن مكري المتخفّي تحت مظاهر التواضع، زاعمة أنّني لا أتحمّل مسؤولية أقوالي، وأتلذّذ بتدليس أفكاري وأنّ مظهري ليس هو مخبري. كيف يمكن أن تكون معه علاقات عادية؟ لكنّها قد كشفتني للنور، وتعلم كيف ستتصرّف: ذلك بسيط، يكفي لمعرفته أن تناقض ما يقوله. وهكذا، حين يقول إنّه لا يملك رخصة سياقة، فذلك يعني أنّ لديه واحدة. لماذا يتصرف هكذا؟ تدلّل، غريزة فطرية للكتمان؟ شكّ مَرَضي في الغير؟ ستكثر من الافتراضات وتتبختر وهي تعرضها، بهدف إظهاري حالة صالحة للتحليل النفسي. لكن قد يُعترض عليها بأنّه إذا كانت تملك مفتاح مزاجي (أقول نقيض ما أعتقد)، فإنّني ممكن التوقّع بشكل واسع وإذن لا مجال عندها للقلق! سترد بمرارة نافضة رأسها: لا تغلطوا، إنّه أحياناً يقول ما يعتقد، وهذا أسوأ ما فيه! حين يلائمه ذلك، يكون

صادقاً، لكن ذلك لتحيير وتضليل مخاطبيه. لذا يلزم باستمرار الاحتراس منه، سواء حين يقول الحقيقة أو حين يكذب.

آخر الأمر، لن أخرج إلى الحديقة؛ سأجد نفسي فيها وحيداً، في البرد، بينما الآخرون، مستدفئين جيداً في الداخل، يواصلون الافتراء عليّ. أحد النادلين سينتهز فرصة وحدتي ليأتي لإزعاجي. سيبدي لي لطفاً عظيماً، ويقدّم لي الصينية بسخاء، وحين سأمسك بكأس، سيتجرّأ ليسألني، كأنّ شيئاً لم يكن، عن هويتي. سيتصرّف بمهارة، سائلاً إيّاي إن كنت السيّد س.، أيّ اسم، ليدفعني إلى التصريح باسمي. سيستفسرني عن مهنتي، وعلى حين غرّة، سيطالبني ببطاقة الدعوة. وفي انطلاقته، سيرغب كذلك في فحص بطاقة هويّتي. لا رغبة لي إطلاقاً في الإجابة على أسئلته. بأيّ حقّ يسألني؟ الألفة الزائدة غير لائقة، على كلّ واحد أن يظلّ في موقعه. بل ليس في نيّتي الكلام مع المدعوين، الذين هم مع ذلك من مستوى رفيع، فكيف مع هذا التابع. سفاهته ستكلّفه غالياً، سأشكوه إلى مُشغّله، حتّى وإن كان هذا الأخير مشغولاً جدّاً في الهاتف.

الأولى أن أبقى في الصالون حيث أنا، مؤقّتاً، في حمى. لن يتجرّأ أيّ نادل على مخاطبتي أمام المدعوين الذين، حقّاً، يتجاهلونني، لكنّهم، دون أن يشعروا، يحمونني. ينبغي الاعتراف أنّني، مع احتقاري العميق للنادلينْ، أغبطهما: عندهما مهمّة يؤدّيانها، ودور يلعبانه، لا يتساءلان ماذا يفعلان هنا. لو كنت مكانهما، لتقدّمت نحو م.، وعرضت عليها الصينية، ولكلّمتها... أنا أهذي: النادل لا يكلّم المدعوين، هذا ليس من عمله، أقصى ما يمكنه هو أن يجيب على سؤال محتمل. لماذا لا أستعير من أحدهما سترته البيضاء؟ سيرفض، هذا أكيد، لكن ما الذي يمنعني من انتزاع الصينية من يديه؟ خوفاً من سقوطها، سيقبل بالتنازل لي عنها، دون أن يجرؤ على فعل شيء آخر... لن يجري على كلّ حال ورائي ليستردّها! أليس من واجبه أن يتلافى أيّ فضيحة؟ أمام عجزه، لن يتبقى له إلاّ الذهاب للشكوى لدى السيّد، لكنّ هذا، دائماً متشبّثاً بالهاتف في الأعلى، سيأمره بإشارة ألاّ يزعجه.

إذن أرتجل نفسي نادلاً: ذلك سيسلّي م.، وسينكسر الجليد بيننا، وستقدّر جرأتي، وإخلاصي، وكلّ ما أفعله لأكون إلى جانبها. سنتبادل بعض الكلمات. ولّما سأغادرها لأخدم المدعوين، ستنطلق في الضحك، وهم، وقد فوجئوا في البداية، واحتاروا، سيدخلون سريعاً في اللعبة، وفيما هم يراقبون حركاتي الخرقاء، سيهتفون من الفرح، والإعجاب، ويصفّقون بحرارة. كيف سيصفّقون وهم يمسكون بكأس؟ سيضعونها على مائدة أو على الأرض، عند أقدامهم. سأثير الانتباه، سأصبح قمّة الفرجة، سأوجد أخيراً وسأكون، منذ تلك اللحظة، مندمجاً تماماً. وفي جوّ من المصالحة العامّة، سيحسّ الجميع بالسعادة. آنذاك سأعيد الصينية إلى النادل وأعود إلى قرب م.

أفتقد عزّة النفس. أعرض نفسي هكذا للفرجة، أصير مهرّجاً...لأرتح قليلاً، أنا مرهق من الوقوف. لأختر فوتيلاً منعزلاً وأجلس، أتذوّق المتعة العظيمة للانبطاح في المقعد، بينما يستمرّ الآخرون في الكلام، في الضحك. لكن سأكون الجالس الوحيد، طريقة أخرى للتميّز، ولفت النظر إلى شخصي. منذ بعض الوقت، حلّ محلّ نظرة النادلين المتفحصة ابتسامة متعالية وساخرة. أيظنّان أنّي قد تسلّلت سرّاً إلى هذا البيت؟ لا، ليس حضوري المزعوم أنّه غير مشروع هو الذي يسلّيهما، إنّها مساعي للاقتراب من م. قد أدركا أنّه بسببهما لا أقترب منها. لديهما رغبة كبيرة في الحديث معي، لذا يترصّدان الفرصة الأولى ليقوما بذلك. وحتّى يحين هذا، يشجّعانني بالإشارة ألّا أتردّد، أن أواصل محاولاتي لدى م.، أن أتجرّأ على الذهاب أبعد، أن أحتضنها بين ذراعيّ.

لن أدخل في نزاع معهما؛ بالعكس تماماً، لا بدّ أن أداهنهما، أن أحاول استمالتهما. قد يمنحانني بعض النصائح ويخبراني عن م.، عن المدعوين، عن مضيفي الذي لا أتمكّن من تذكّر اسمه. قد أكلفهما أيضاً بمهمّة لدى م.: سيذهبان ليهمسا إليها بأنّني أرغب في حديث معها، أو يحملان إليها رسالة أخطّها على طرف ورقة. لا، كلّ ألفة من جانبي قد تبدو لهما ضعفاً. يلزمني الاحتراس من البوح

لهما، ثمّ أيّ هوان أن أتدنّى إلى التعامل مع هذين الشخصين اللذين، مع رغبتهما في أن يكونا متواطئين معي، لا يتمنيان سوى شيء واحد: أن أتبهدل. إنّهما، في ركن من الصالون، متواريين وراء ستار، يقهقهان، محاكيين لعب عازف ناي وعازف كمان. يجذبان كمّي سترتيهما ليذكّراني بسترتي. يلاحظان حذائيهما، اللامعين كما يجب؛ يهزّانهما بنيّة التهكم بي. وليختما كل هذا، يواصلان ازدرائي بالشروع في حركات راقصة. إنّ صبري أمام امتحان رهيب. سأذهب لأقول لهما كلمتين، أسألهما لماذا يستفزّاني وأجبرهما، فوراً، على أن يعتذرا، بل أكثر من ذلك: أن يركعا ويمسحا حذائيّ، وسط الصالون تماماً، تحت نظرة المدعوين المندهشة!

فجأة يتوقفان عن صبيانياتهما. انبثق رجل خلفهما، في الخمسين، طويل القامة، قوّي البنية، بنظّارتين من الصدف، وبذلة سوداء، وربطة عنق فراشية. خفضا رأسيهما، وقد ضُبطا في حالة تلبّس، مظهرَيْن الندم، لكنّ القادم الجديد، ربّ البيت دون شكّ، له مشاغل أخرى في البال ولا يهتمّ بهما. يقوم بتعداد المدعوين، مراجعاً ورقة في يده. حيرته آتية من أنّ عدد الأشخاص الحاضرين لا يطابق العدد الموجود على القائمة؛ يوجد متطفّلون يحاول الكشف عنهم، ربّما واحد، وأنا هو من سيتّهم. ما أن سينتهي من تحقيقه، حتّى يأتي، مُحاطاً بالنادلين، ليسألني بأدب من أكون وماذا أفعل في بيته. لكن اسمي يوجد حقّاً في قائمته، أليس كذلك؟ وإذا لم يوجد فيها، فلا يمكن أن يكون ذلك سوى خطأ سببه إهمال سكرتيرة قد نسيت اسمي أو نسخت واحداً مرّتين. ممكن أيضاً أن يكون أحد المدعوين قد جاء بشخص معه، دون أن يخبر بذلك. لكن لماذا عليّ أن أحسّ نفسي مذنباً بأخطاء الآخرين؟ مدعو سمج يهبط مع شخص غريب، وأنا الذي سيقذفون به خارجاً! بالتأكيد، عندي هوس بإذلال نفسي، وتعذيبها، وتوقّع الأسوأ. في الواقع، ما يحصل هو أبسط بكثير: ربّ البيت يبحث عن اسمي ليأتي لتحيّتي. لما لاحظ أنّي وحيد، ضائع وسط الحشد، يرغب في تقديمي إلى أصدقائه وإشعاري بالراحة.

أهو حقّاً السيّد؟ هو يشبه بالأحرى رئيس الخدم، له مظهره، وهيئته. صارم، في شيء من العبوس ولا يحيّي أحداً. أثناء ذلك، مُشغّله جالس في الأعلى في الممرّ،

ينتظر أن تتفضّل امرأة بأن تفتح له الباب. ولّما لم تردّ على توسّلاته، يستبدّ به شكّ: أهي بالفعل وراء الباب؟ ليتأكد من ذلك، يكتب كلمة ويدسّها تحت هذا الباب، لكن جزئياً فقط؛ إن كانت موجودة، فلن تقاوم فضول قراءتها وستسحبها إليها؛ هو يعلم إلى أيّ حدّ تحبّ قراءة قصاصات الورق المبعثرة. لكن حين يرى البطاقة لا تتحرّك، يتساءل إن كانت المرأة التي يتوسّل إليها أن تفتح له الباب لم تنزل منذ وقت طويل إلى الصالون حيث ربّما هي الآن تثرثر مع المدعوين، وفي كفّها كأس. وهكذا عذّب نفسه السهرة كلّها من أجل امرأة ظنّ الوصول إليها متعذّراً، لكنّها ليست نائية جدّاً، بل في الأسفل، على بعد أمتار منه. غير أنّ شكّاً يحضره: كيف صنعت لتخرج من الغرفة، بينما الباب مغلق من الداخل والنافذة تحميها قضبان صلبة؟

رئيس الخدم هو المكلّف بفكّ هذا اللغز. متصرّفاً بمنهجية، يقرّر أن لا يهتمّ في الوهلة الأولى بمتطفّلين محتملين، ويركّز انتباهه على أولئك الذين لم يحضروا، خصوصاً الغائبة، المرأة التي من أجلها قد أقيمت الحفلة والمختفية في غموض. ليبدأ بحثه، يتوجّه إلى م. ومشيراً إليّ يسألها إن كانت تعرفني. يفحصان كلاهما قائمة المدعوين. ها أنذا متورّط في قضيّة بوليسية؛ سيحمّلونني مسؤولية اختفاء امرأة، سأكون كبش المحرقة، أنا المنفرد ودون نصير.

م. في هذه اللحظة ستقرّر مصيري. أراها تتردّد، تهز رأسها، قائلة إنّها لا تعرفني، إن لم يكن أنّها تناشد رئيس الخدم أن لا يتّهمني باطلاً. لن تخونني مع ذلك؛ رغم سخطها على ملازمتي لها، فهي لا تستطيع إنكار عشقي الرهيب لها. ثمّ، لماذا نسبت إليها مشاعر عدائية تجاهي؟ ما الذي أؤاخذه عليها؟ العداء الذي أشتبه به عندها ليس على الأرجح سوى إسقاط لذلك الذي أثيره. ربّما تحبّني سرّاً وتتمنّى كثيراً أن أذهب إليها وأكلّمها. منذ وقت طويل وهي تنتظر أن أقوم بالخطوة الأولى، وأنا، الكسيح بالتهيّب والمخاوف الباطلة، لم أفهم شيئاً ووقفت عند تحفّظ بليد. لماذا عليّ كلّ الوقت التنقيص من ذاتي؟ من أجلي، لتراني، اندسّت هذا المساء

بين المدعوين. وبعد كلّ شيء، لماذا لا أستحقّ هذا اللطف؟ لكن، إذن، هي مثلي كذلك تُعتبر متطفّلة، ونحن الاثنان كلانا يبحث عن الآخر!

يحرّك رئيس الخدم جرساً صغيراً ليطلب الصمت. سيلقي خطبة. بتمهّل يتحلّق أمامه المدعوون في نصف دائرة. يتنحنح، وإذ يبطئ في الكلام، يبدأ البعض ينفد صبره ويهمس. إذا كان يتردّد بهذا القدر في افتتاح الكلام، فذلك لأنّ عليه تأدية واجب ثقيل: سيهاجمنا، م. وأنا، ويفضحنا بوصفنا متآمريْن ويجعلنا مسؤولين عن اختفاء امرأة السيّد.

يقول أخيراً: "سيّداتي وسادتي، سيّدي يرحّب بكم ويرجوكم أن تغفروا له عدم حضوره شخصياً لاستقبالكم وتحيّتكم. منعه من ذلك حادث شخصي، كلّفني بتبليغكم إيّاه. إنّه، كما تعلمون، مغرم جدّاً بمويرا، وهذا منذ زمن بعيد. لقد وعدته بالمجيء إلى هذه الحفلة، لكن في الدقيقة الأخيرة، أنبأته أنّها لن تأتي. ولّما لم يستطع تحمّل صدمة هذا النبأ السيء، اضطر إلى لزوم الفراش، ضحيّة لألم عظيم.غير أنّه يأمل أنّ مويرا ستغيّر رأيها، لكن لأجل هذا يطلب عونكم؛ إنّه في حاجة إليكم ويتمنّى أن تذهبوا للبحث عنها، أن تبعثوا بوفد، الوفد الذي، بعدم إغفاله لأيّ من الحجج الكفيلة بالتأثير فيها، سيقنعها بالمجيء لرؤيته. باسم سيّدي، أشكركم، سيّداتي وسادتي".

يجوب المدعوين همس عريض وجميعهم يعرض نفسه للبحث عن مويرا. متأثّراً بهذا المظهر من التضامن ومن الأخوّة الذي قد تأسّس، أقرّر أن أنضمّ إلى الوفد وأسهم في نجاح المهمّة المنوطة به. بل سأستبق، وحين ستحين اللحظة، سألقي على مويرا خطبة المصالحة المتوجّبة، خطبة ينبغي، في هذا الظرف ووفق نصائح البلاغيين، أن تكون طويلة كي تعطي الوقت للغضب الذي تكنّه للسيّد أن يتبدّد. يستبدّ بي تعاطف مفاجئ مع هذا الرجل الذي، بعد ساعات قضاها في التوسّل إلى امرأة في الهاتف، خطرت له فكرة إرسال وفد للبحث عنها. ليس عندي أدنى شكّ في أنّ هذا منه برهان عظيم على الحب. يريد إشهاد كلّ هؤلاء الحاضرين في الحفل

على عواطفه، ولو استطاع لطلب العون من جميع المخلوقات الأرضية، والمائية، والهوائية.

يتأهبون للانصراف؛ حركة مرحة في المدخل؛ يرتدون معاطف، وشالات، يربطون واقيات الرقبة. أنا آخر من يبلغ باب الخروج.

في الشارع، شيء مّا يدهشني: أسمع قهقهات عريضة، يودّع المدعوون بعضهم بعضاً، يتعانقون، ويتواعدون بمكالمات ومكاتبات. يفترقون في استعجال ويقصدون السيّارات. كلّ واحد يعود إلى بيته، في اتجاه مختلف. لكن إذن، ما الذي حصل للوفد الذي كان عليه أن يذهب ليبحث عن مويرا؟ لماذا هذا الانقلاب؟ لقد كانوا جميعاً يبدون مفعمين بالإرادة الحسنة والحماس لفكرة مساعدة مضيفهم.

أنا في حاجة إلى م. لتشرح لي بالضبط ماذا يحصل. لكن أين هي؟ في الزحمة، غابت عن نظري. هل هربت أم ظلّت في الداخل؟ يبدو لي أنّني لمحتها في السيارة الأخيرة التي كانت تنطلق، لكنّي لست متيقّناً. قد انتظرتني لتأخذني معها، لكنّي لّما أبطأت في اللحاق بها، غادرت.

ما حيّاني أحد أو قال لي كلمة طيّبة. شاهدت على العتبة الانصراف المتعجّل للمدعوين. كانوا متعجّلين لمغادرتي؛ كانوا يتسابقون من يكون الأوّل. لكني أفهم: لقد وجدوا خطبتي غير لائقة وظنّوني مجنوناً. ربّما أيضاً رأوا في اقتراحي البحث عن مويرا طريقة شاذّة لصرفهم. ما أنقص خيالهم!

الشارع خال الآن. والبوّاب، محرجاً مرتبكاً، يستعدّ لإغلاق البيت. سحنة رئيس الخدم محزونة والنادلان يرفعان ذراعيهما في حركة عريضة، كما لو كانا يعتذران ويظهران لي إلى أيّ حدّ هما آسفان.

يشتعل ضوء في نافذة من الطابق. شبح.





ميثولوجيا الطوارق

د . عبدالله إبراهيم *

ظهر إبراهيم الكوني خلال السنوات الأخيرة بوصفه روائياً متميزاً، ويصعب وصف طبيعة هذا «التميّز» إلى حد يمكن اعتباره موضوعاً خلافياً. ففيما يخص طرائق الأداء السردي لديه، يدمج الكوني نُبذاً متناثرة من الأساليب الإخبارية والحوارية والتأملية، وشذرات من الحكايات الأسطورية والخرافية والأخبار القبلية والدينيّة والعرقية، دون ان يحترم فنياً سياقاتها، شأنه في ذلك شأن أي كاتب لايهمه إلا استثمار مجموعة من المعطيات وإعادة إنتاجها في سياقات يصطنعها هو، ووسط كل هذا تتردد الأشعار القصيرة المكثفة، وتنبثق الشخصيات من آفاق ضبابية وكأنها بلا ماض، إلا إنها سرعان ما تنصرف إلى تشكيل ذواتها في نسيج الخطاب الروائي، وتندرج في حركة صراع شامل فيما بينها، صراع أشبه ما يكون حول المفاهيم ومنظومات القيم. أما ما يخص محتوى ذلك الأداء، ونقصد به الوقائع والاحداث والشخصيات والأطر الزمانية والمكانية التي تترتب فيها الموضوعات– من المؤكد أنها موضوعات جديدة– فالكوني لايستلهم فقط مكونات بيئة الصحراء الكبرى، إنما، وربما هذا هو الأهم، يميط اللثام عن وجه مجموعة بشرية احتجبت دائماً وراء اللثام، وهي «الطوارق». وتتجلى قدراته في كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة منتخبة من شخصيات لايخفي امتدادها الديني والتاريخي، وفي كل ذلك، لايتوقف دوره عند وصف هذه المجموعة العرقية ومعاينة علاقتها فيما بينها، وفيما بينها وبين المكان اللانهائي، إنما يصطنع الكوني أساطيره الفنيّة الخاصة ويطلقها في ذلك المدى غير المحدود بطموحاته النزقة أحياناً، وبمكوناته المتناثرة، وفي مقدمتها الإنسان والحيوان. وشيئاً فشيئاً يجد القارىء نفسه وسط أمواج الرمال، وقد تناثرت حوله الحكايات، حكايات تنبثق فجأة أمامه، وتنطفىء فجأة أيضا، وهي تومض بإيحاءات متنوعة، ولو رتّبت عشرات من تلك الحكايات التي نجدها في تضاعيف «**المجوس**» و«**السحرة**» و«**التبر**» و«**نزيف الحجر**» و«**خماسية**» و«**الخسوف**» والمجموعات القصصيّة مثل «**القفص**» و«**جرعة من دم**» و«**شجرة الرتم**» وغيرها، وهو أمر عسير، لوجد القارىء نفسه امام ما يمكن أن نصطلح عليه بـ« **ميثولوجيا الطوارق**». فعلاً إن الكوني بوصفه روائياً شُدّ إلى هذا العالم، وقدم منظومة القيم الروحية والمادية للطوارق، بحيث يمكن النظر إلى عالمه الفني على أنه مكرس لهذا الموضوع. وإثارة هذا الأمر في الرواية العربية، تلفت الانتباه إلى عمق الإكراهات التي مارسها الخطاب الأدبي تجاه موضوعات غاية في الأهمية، إلاّ إنها لم تستأثر بالاهتمام. وعلى أية حال، فليس مقصد الكوني تقديم تاريخ للطوارق، فليس ذلك من شأن الإبداع أصلاً، إنما تقصّد فنياً أن يلج عالماً جديداً فضّ بكارته بعنف وقسوة، وخلال ذلك سلط الضوء على أبعاد مظلمة لم تكن مستكشفة من قبل. ومن الطبيعي أن يتدخل بطريقة حّرة ومرنة لاصطناع حكاياته السردية هو. تلك الحكايات المتضافرة فيما بينها، وفي معظم نصوصه، تتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر، يتبوأ فيها الإنسان المتوحد بهمومه وحيواناته الموقع الأول. فعلاً، ثمّ تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان على حد سواء في روايات الكوني، وفي كثير من اللحظات الحرجة، حيث العزلة المستحكمة، لايجد الانسان إلاّ الحيوان الذي يشاركه في كل شيء، فيبثه كل ما يعتمل في داخله، بصورة حوار معلن احيانا، ومناجاة داخلية طويلة أحياناً أخرى. وتنتظم معظم الوقائع والاحداث حول موضوعات الثروة والجاه والسلطة وتتخلل ذلك متابعة مثيرة للانطواءات الذاتية، والانقسامات النفسية، والضغوط الداخلية، التي تميز الشخصيات الفاعلة في رواياته. وتوفر له سعة الفضاء الذي تتحرك فيه أحداثه وشخصياته مزية التوسع في كل شيء: الحكايات الاستقصائية الطويلة، والمشاهد السردية الشاملة، والحوارات المتفجرة الغامضة حول أحداث وقعت وأخرى يبدو انها ستقع لاحقاً في سياق آخر. وفي كل ذلك يوظف الكوني إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع والقطع والاستباق والتداخل في تشكيل المادة الروائية لديه. وإن كانت لغته في كثير من الأحيان تميل للتجريد، ولاتفلح في استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها بعض الشخصيات. فالجملة القصيرة، توحي في بعض الاحيان بأنها قائمة بذاتها، أكثر مماهي متصلة بغيرها، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص. إنّ الجملة في أدب الكوني مثل حبة الرمل لاتتصل بغيرها، إنما تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة، وهذه هي حال اللغة لديه، الاتصال والانفصال معاً. إنه اتصال فرضته سياقات التتابع اللفظي، لكنّ تموجاته متعددة ومتناثرة، الأمر الذي يجعل من عالمه احياناً وكأنه تيه أبدي، لانجد فيه إلاّ حيوات بشرية محكومة بدوافع غامضة وساعية إلى أهداف اخلاقية متناقضة، ذلك انّ الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتضارب القيم، وتحوّل الأهداف عن مساراتها، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات فاجعة، وتظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوة قدريّة نحو تلك

النهايات، وكأنها تسعى إليها، وتتوالى الحكايات في نظام متوال،أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء للأحفاد. ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية / البطل، فكأننا أمام قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يميزّ كلاً منها عن الأخرى، إلا بمزيد من الاقتراب إليها. فالمشهد يحتشد بالأحداث وبالشخصيات: الأحداث التي تتعاقب وتتقاطع، والشخصيات التي تتوالد، وتنخرط في مواجهات عنيفة. وتندمج هذه العناصر الفنيّة مع بعضها لتؤلّف المتن الذي يشكلّ قوام العالم الفني في روايات الكوني.

تنتسب كثير من شخصيات الكوني إلى الطبيعة، وتتصل بروابط طوطميّة مع الماضي، ومثال ذلك الدرويش موسى في رواية «**المجوس**» الذي يختار في نهاية المطاف الانتساب إلى عشيرة الذئاب. فقد أنقذت جده ذئبة من الموت، وارضعته حليبها، فصار ذئباً. ولهذا يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لايجد تقبلاً من المحيط الإنساني. وكذلك شخصية «أوداد» الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو «الودّان»، وقد نسب طوطمياً إلى الحيوان، لأنه نفر من حياة السهول، وفضلَ أن يمضي حياته على القمم كالودّان، والأكثر من ذلك أنه جعل الودان شعار حياته، ولم يقف الامر عند هذا الحد، إذ سرعان ما تفصح لنا الرواية عن سرّ ذلك الانتساب، فالودان هو والد «أوداد»، ذلك أنّ أمه «تامغارت» لم تنجب، وكانت عاقراً، فرحلت إلى الجبل حيث الودان، وتوسلته أن يمنحها ذرية، فكان قبوله مشروطاً بأن يمنح الوليد إليه، ووقع الحمل، وولد أوداد، وقد أنست الأم وقائع الزمن ما كانت وعدت به الودان، بيد إنَّ الودان كان في تذكر دائم، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية، إذ تقدر الآلهة على الإنسان أمراً. فقد سعى الودان أن يسترد وديعته، فاغرى أوداد وجعله متيماً بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل، فسقط إلى الهاوية. وبذلك استرد صلبه إليه بالموت. ورغم أنّ أوداد خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى اللوح، إلاّ إنّ إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة. ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكوني .وكثير منها ياخذ سمات أخرى، فتجد نفسها في تعارض مع غيرها. وبشكل عام، فالصراع بين الشخصيات من ناحية الانتماء واضح. وثمة انتماء طبيعي كالانتساب إلى الحيوان والاتصال عبر امشاج طوطمية بأصول سحرية غامضة، وثمّ انتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي. ويتجلى الطمع وتفور النفوس بالشهوة والعنف، ورغم أنّ الفضاء غير متناه، إلاّ إن الشخصيات أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك، وتظهر الصحراء إطاراً للطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف. ولو مثلنا على كل ذلك مختارين رواية «**المجوس**». لتكشف لنا الأمر كاملاً. فما ان تصل الأميرة «تينيري» والسلطان «أناي» إلى مكان صحراوي إلاّ وتبدأ الأحداث بلقاء الأميرة وأوداد، وتبدأ حكاية حب خطرة بينهما، ويستفحل الأمر حينما يهجر أوداد زوجته ويلجأ إلى الجبل. وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشر بنشر طريقة دينية بين القبائل. فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب. ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل «ايدنيان» وبمقارنة عالم الجن الذي يحرّم فيه الذهب والقتل وأي من أنواع التملكّ والاغتصاب، بعالم الإنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف، يتضح الأمر، وظهور الأسطورة واختفاؤها أمر مطرّد في روايات الكوني، فما أن تتوهج أسطورة، إلاّ وتنطفىء أخرى وتظهر الشخصيات مغبرة حاملة حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب، وكأنها في التحليل الأخير لا تعمل إلاّ على مبادلة الحكايات بعضها ببعض. ويستأثر الحيوان بمكانة كبيرة في كل ذلك، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى حاضرة بصورة تثير الانتباه، وتقوم أحياناً بادوار رئيسة، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلايجد أمامه إلاّ التواصل مع الحيوان. في رواية «التبر» مثلاً يتصل الإنسان بالحيوان على أكثر من مستوى، فـ «أوخيد» و «الأبلق» كانا في أصل نشأتهما ينتميان إلى بذرة واحدة «قبل ان يولدا، وقبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات». وكل منهما له شجرة انتسابه العريقة، وكل منهما يؤدي الوظيفة ذاتها في الغزوات، وكلاهما يتورط في علاقة حب جارفة، «أوخيد» مع حسناء قبليّة، وجمله «الأبلق» مع ناقة!! ويبلغ الاندماج أقصاه في هذه الرواية وغيرها. ففي «نزيف الحجر» يكون كل من الودان والصبي تحت طائلة «مديونية معنى» متصلة للآخر. لأن كلاً منها ينقذ الآخر، وخاصة الودان الذي ينقذه وهو معلق على صخرة في سفح الجبل.

لايستلهم الكوني فقط مكونات بيئة الصحراء، إنما، وربما هذا هو الأهم، يميط اللثام عن وجه مجموعة بشرية احتجبت دائما وراء اللثام.

يصعب القول إن الكوني هدف إلى تقديم صورة عن «مجتمعات هامشية»، إنها «هامشية» بمقدار ما هي مجهولة بالنسبة لنا، واكتشافها بالنسبة لنا هو نوع من القصور الذاتي. ذلك أنّ «الثقافة الحديثة» تعتبر ذاتها مركز انطلاق، وما عداها وما ينطوي داخل منظورها غير مندرج في التاريخ، وبالنسبة للطوارق، فالأمر مختلف تماما فالأصح بالنسبة لهم أن يعتبر العالم هامشي، إنّ الصحراء هي المركز. ذلك أنه في قلب ذلك العالم المنقطع عن غيره، تتأسس كتلة قيم ضخمة لها تصوراتها ورؤيتها للحياة. ولها حكاياتها وأساطيرها، ولها نظام قرابة شبه طوطمي يؤطر علاقاتها. ورغم أن الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة، ويوجهها توجيهاً خطياً، فإن «مجتمع الطوارق» كما شكلته روايات الكوني– وهي في التحليل الأخير ليست وثيقة تاريخية إنما نص أدبي يقوم بتمثيل الأحداث سردياً عبر الخطاب– له أنساقه المتشعبة في امتدادها. له في واقع الحال ميثولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها في صور شبه ثابتة عن الإنسان وعلاقته بالطبيعة أولاً، وعن الإنسان وعلاقته بنفسه ثانياً، وعن الإنسان وعلاقته بالحيوان أخيراً. ومن كل هذا نخلص إلى أنّ «الطبيعة» و «الثقافة» حاضرتان معاً في علاقة تأخذ أحياناً شكل الانفصال العنيف، وأحيانا شكل الاتصال الحميم■

* أستاذ الأدب العربي، جامعة السابع من ابريل / ليبيا.

لبنان
الجديد
العدد رقم 7
1 يوليو 1995



نازك الملائكة
سايكلوجية الشعر
ومقالات أخرى

نازك الملائكة: هل أنت شاعرة رومانسية ؟؟؟



حديث أجرته: الدكتورة هناء البياتي

كنا حريصين، ونحن نصدر هذا المحور عن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، أن يكون للمجلة حديث خاص معها. إلا أن ظرفها الصحي، الذي تمرّ به منذ سنوات، حال بيننا وبين تحقيق ذلك. وقد وجدنا في الحديث الذي خصّتنا به الدكتورة هناء البياتي ما يعوّض، بعض الشيء، عما أردنا، رغم أنها أجرته معها العام ١٩٨٤، يوم كانت تحضر لنيل الدكتوراه في الأدب الحديث، في «جامعة جلاسكو» بالمملكة المتحدة.

إن الدكتورة البياتي – التي قدّمت أطروحتها الجامعية عن شعر نازك، ونالت عليها درجة الدكتوراه العام ١٩٨٩ – حصرت أسئلتها كما قالت لنا – في موضوع محدّد، فركزتها في ما رأت نفسها في حاجة إليه، وهي تكتب الفصل الذي وضعته تحت عنوان: «كيتس، وشيلي، وبايرون في شعر نازك الملائكة، – فجاءت إجابات نازك – على قصرها، وعلى ما فيها من اختزال – مكملة لبعض الجوانب التي تحدثت عنها في ما كتبته تحت عنوان: «لمحات من سيرة حياتي، وثقافتي» – التي ننشر نصها الكامل ضمن هذا المحور.

*** أكثر من ناقد ممن تعرضوا لشعر نازك الملائكة بالدراسة، والنقد أشار، بل وأكد أنها «شاعرة رومانسية»، وأنها «وريثة الرومانسية العربية» التي بدأت مع «جماعة أبولو» في الثلاثينات. وقد أكدت نازك نفسها تأثرها بواحد من أبرز شعراء الرومانسية العربية: علي محمود طه. ولكنها مع ذلك قالت – حين عرضت هذه الوقائع أمامها.**

** ليس هناك شيء اسمه «الرومانسية العربية»، والشعر العربي، في أول القرن العشرين، اتجه اتجاهات عاطفية ذاتية، وكان ذلك تطوراً في الشعر العربي القديم.

*** و«الرومانسية الإنجليزية»، أي تأثير كان لها عليك؟ خصوصاً وأن ديوانك الأول «عاشقة الليل» (١٩٤٧) تضمن ترجمات لك من شعرائها، كترجمتك لمقطوعة «البحر» من قصيدة «بايرون» الطويلة: «أسفار تشايلد هارولد»، وقصيدة «توماس غراي»: «مرثية كتبت في مقبرة ريفية»، ونحن نعرف أن الترجمة قد تكون إعجاباً. وقد تكون تبنياً – خصوصاً ونحن نجد هذه القصائد مدرجة في ديوان واحد مع شعرك.**

** أنا لم أتأثر بالرومانسية الإنجليزية، وشعري كلّه تعبير عن ذاتي، وعن عواطفي.

إنّ أول قصيدة ترجمتها هي «سونيت» (sonnet) لشكسبير، عنوانها: «الزمن والحب»(Time and love)، وكان ذلك أثناء دراستي في مرحلة الليسانس سنة ١٩٤٣، ولم أنشرها. نعم، ترجمت قصيدة توماس غراي «مرثية في مقبرة ريفية»، وترجمت مقاطع مختارة من مطوّلة بايرون: «أسفار تشايلد هارولد»، وقد نشرتها. وترجمتُ قصيدة لفرانس تومسن عنوانها: «النجوم»، ولم أنشرها. كما ترجمتُ مقاطع من مطوّلة كيتس: «هايبيريون»، ولم أنشرها أيضاً.

الدافع الى الترجمة (عنديَ) هو إعجابي بالشعر الذي أترجمه، وذلك يجعلني أُحبُّ أن أنقله إلى العربية شعراً يقرأه القارئ العربي، ويستمتع به. كما أنني، أنا نفسي، أجد لذّة في نظم هذا الشعر بالعربية، وإن لم أترجم إلاّ قصائد قليلة جداً، فقد كنتُ منصرفة إلى التعبير عن نفسي بشعري أنا، لا بشعر سواي من الشعراء..

كلّ قصيدة أترجمها أصبغها بلون المرحلة الشعرية التي أعيشها. لذلك كانت الترجمات في «عاشقة الليل» تحمل ألوان شعري، وصور أفكاري أنا– وهذه صفة كل ترجمة دقيقة : لا بدّ أن تحمل الكثير من روح مترجمها. لذلك كانت ترجمة «فتزجيرالد» لـ «رباعيات الخيام» فتزجيرالدية أكثر منها خيّامية».

***إنّ سؤالي يتوجّه إلى البحث في عناصر التكوين الثقافي، والشعري بخاصة.**

** قرأتُ لـ «ويردزويرث»، و «كولردج»– وهما المهدان الرئيسان للرومانسية – ثم قرأتُ «كيتس» و«شيلي»، و«بايرون»... احببتُ «كيتس» أشدّ الحبّ، وقرأتُ شعره مراراً عديدة. وكنت في التاسعة عشرة من العمر عندما بدأتُ أقرأ الشعر الإنجليزي.

كنتُ (العام ١٩٥٠) في «جامعة برنستن»، ودرست المسرح، والمسرحية مع الأستاذ «آلن داونر»، وركزنا على «هنري جيمس». وتابعتُ مقرّراً في الأدب اللاتيني، قرأنا فيه نصوصاً لشيشرون– الخطيب الروماني – وحضرت مقرّراً في الشعر الإنجليزي، كلّفنا الأستاذ خلاله أن ينظم كل طالب « سونيت»، وقد حازت قصيدتي رضا الأستاذ دون أن يكون اسمي مكتوباً عليها– وقد طلب الأستاذ ذلك منّا– ولم يكن أحد، في الصف، يعرف أنني شاعرة معروفة في الوطن العربي.

وفي سنة ١٩٥٤ اشتغلتُ على الماجستير في «الأدب المقارن» في «جامعة وسكنسن» في مدينة مادسن بولاية وسكنسن، وأثناء ذلك قرأنا شكسبير سنة كاملة، ولم نترك فيها مسرحية له لم نقرأها. وقد تابعت هذا « المقرّر» في قسم الأدب الإنجليزي مع الأستاذة مادلين– وهي أستاذة متمكنة من شكسبير، وتمتلك قدرة على الفهم، وعمقاً في التعبير.

كما درستُ « مقرّراً » حول الملامح البارزة في الأدب العالمي – قرأنا فيه : «كونفوشيوس»، و«تاو»، و «الباغافادكيتا»، و «أفلاطون»، و«القديس أوغسطين»، وسواهم. ومع هذه الدراسات قرأنا القرآن بالإنجليزية، وكنتُ أنا المحاضرة في هذه الدراسة، لأنّ الأستاذة لم تكن تعرف القرآن إلاّ معرفة سطحية. كذلك درسنا أُدباء أوروبيين بارزين.. قرأنا «سرفانتس»، و«ستاندل»، و«بلزاك »، و « دوستويفسكي»، و «جيمس جويس»، و «إميل زولا»، و «جان بول سارتر»، و «برناردشو»، و«مارسيل بروست». وكنتُ، خلال ذلك، اكتب أبحاثاً كثيرة كانت تلفت الأنظار، ولم أنشر من هذه الأبحاث، إلاّ دراستي عن مسرحية «الأيدي القذرة» لسارتر، وسوف أتفرّغ لترجمة هذه الأبحاث، ونشرها بالعربية. كما إنني سأحرص على نشرها بالإنجليزية، لأنّ أُسلوبي فيها كان يحوز الإعجاب، ويتجاوز قسم الأدب المقارن إلى أقسام الجامعة الأُخرى. كذلك كان ثلث المواد التي درستها في الماجستير في قسم الأدب الفرنسي. قرأنا الشعر الفرنسي الحديث من « لامارتين»، و «فكتور هوغو»، و « ألفرد دي موسيه» إلى « شارل بودلير»، و «آرتور رامبو» و «بول فاليري».

*** وماذا عن العناصر الميثولوجية التي برزت في شعرك الأول، ماذا عن الثيمات الأُسطورية الرومانسية مثل : اليوتوبيا، واللابرنث، ودايانا، وأبولو.. وغيرها.**

** الكلمات : « لابرنث»، و «يوتوبيا» و «هياواثا» ليست كلمات من الميثولوجيا الإغريقية. أرجو الرجوع إلى تعقيبي على الكلمات في آخر د يواني : « شظايا ورماد» ففيه جواب عن هذا السؤال). أما « ديانا»، و «أبولو»، «فهما إلهان إغريقيان، وهما أخوان أبوهما « جوبيتر»– إله الآلهة عند الإغريق. ومثل «ميدوزا»– وهي حيوان خرافي إغريقي قتله «برسيوس»، وهو يتميّز بأن عينيه قاتلتان، فكل مَنْ نظر فيهما يسقط ميّتاً، وقد قتله «برسيوس» بالنظر في المرآة، حيث تنعكس صورته. ولهذا تحاشى النظر إلى عينيه. ومثل «أورورا» إلهة الفجر عند الإغريق، ومثل «فينوس» إلهة الجمال التي ولدت من زبد البحر. كل هذه الأسماء استعملتها لأنني أعرف الميثولوجيا الإغريقية من أصغر تفصيلاتها إلى أكبرها، وقد درستها دراسة مفصلة في فرع التمثيل بمعهد الفنون الجميلة العام ١٩٤٢.

*** وأخيراً، سألتها رأيها ببعض الشعراء العرب.. فأجابت باقتضاب شديد، وأحكام قاطعة:**

*** بدر شاكر السياب؟**

** شاعر مبدع..

*** عبد الوهاب البياتي ؟**

** شاعر مبدع..

*** إيليا أبو ماضي؟**

** شاعر مبدع، ولكنه فقد شاعريته في آخر حياته.

*** علي محمود طه؟**

** شاعر مبدع..

*** محمد عبد المعطي الهمشري؟**

** شاعر مبدع، مات شاباً، وشعره قليل كلّ القلّة، وهو متأثر بكيتس.

*** جبران خليل جبران ؟**

** شاعر مبدع له قصيدة واحدة هي «المواكب».

*** أحمد زكي أبو شادي؟**

** شاعر ضعيف، متكلّف.

*** عباس محمود العقاد؟**

** شاعر ضعيف متكلّف.

***إبراهيم عبد القادر المازني؟**

** شاعر ضعيف متكلّف.

*** عبد الرحمن شكري؟**

** شاعر لابأس به.

*** أبو القاسم الشابي؟**

** شاعر مبدع.

*** ميخائيل نعيمة ؟**

** ليس له إلاّ القليل من الشعر، وفيه شاعرية.

*** إلياس أبو شبكة ؟**

** شاعر مبدع.

نبضات الحياة فى الشعر الجاهلى

للأستاذ حمدى الحسينى

كان للعرب فى جاهليتهم حصن من جزيرتهم حفظها الله وحماها ، وسور من حدود هذه الجزيرة المباركة . عاشوا فى هذا الحصن المنيع كراماً أعزاء ، أحراراً مستقلين . لا يعلوهم سلطان ولا يخضعون لمن يحاول الاستبداد بهم ، فظلت نفوسهم مطلقة على طبيعتها ، وغرائزهم مرسلة على فطرتها . فجاء أدبهم مرآة لهذه النفوس وصورة لهذه السجايا . قوة فى المعنى مع سذاجة ، ورصانة فى اللفظ مع بساطة . يقذف إليك العربى الحر المستقل العزيز الكريم بالقطعة من الشعر فتجد نفسه مجلوة فى هذه القطعة ، كما يجلى وجه الحسناء فى المرآة المصقولة ، فتشرق عليك بقوتها وبساطتها إشراقة الشمس ، لا يشوبها ضعف ولا يشوهها استخذاء

وهل يمكن أن ترى للضعف ظلا فيما يصوره ذلك العربى من صورة نفسه فى أدبه وهو لم يضعف أمام ظالم ولم يخضع لطاغية غاشم

* * *

هذا امرؤ القيس الأمير الشاب الذى كان منغمساً فى ملذات الشباب مدفوعاً فى تيار الملاهى والمسرات ، يقتل أبوه الملك ، فينعاه إليه الناعى فلا تضطرب نفسه ولا يجيش فؤاده ، بل ينهض للأمر العظيم وقد نسى ملذات الشباب وملاهيه ، ليأخذ بثأر الملك القتيل ويسترجع صولجان الملك الضائع . هدف عظيم يثير فى هذه النفس العظيمة قوة العراك والمنالبة ، فيندفع هذا النبيل الحنق ، المفجوع بأبيه وملكه ، بكل ما فى نفسه من شدة وعنف وصرامة ، يكافح الصعوبات التى كانت تقف فى سبيله شامخة مستعلية ، ويقاوم العقبات التى كانت تعترض طريقه متجبرة متكبرة

ولو أن ما أسعى لأدنى معيشة
كفانى ولم أطلب ، قليل من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثل
وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

ظل يحاول تذليل الصعوبات وهدفه العظيم يثير فى نفسه القوة والثقة بالنفس ، ويحاول إخضاع العقبات وغايته السامية تبعث فى روحه الأمل فى النصر

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه
وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك عينك إنما
نحاول ملكا أو نموت فنعذرا

ظل يحاول حتى خر صريعاً فمات معذوراً مشكوراً

* * *

إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى
عنيت ، فلم أكسل ولم أتبلد

ألا ترى هذا البيت الذى يكاد يقفز عن صفحة الكتاب ، فتى مملوء النفس بالقوة وحماسة الفتوة ؟ ويده على مقبض سيفه يلتفت يمنة ويسرة ليرى القوم الذين كربهم الكرب ودهمهم الخطب ، ليدعوه فيأخذ بناصرهم ويرد عنهم الكرب الذى دهم ، والخطب الذى اقتحم . وأية فضيلة فى قائمة فضائل البشر أعلى قيمة فى التلبية التى لباها طرفة؟ وأى خلق إنسانى أمتن من هذه السرعة فى المبادرة لنصرة المستنصر وغياث المستغيث ؟

وإن أدع للجلى أكن من حماتها
وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد
وإن يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم
بكأس حياض الموت قبل التهدد

ثم ألا تنظر إلى هذين البيتين اللذين يصوران لك نفساً قوية

ولكنها متسامحة ، والتسامح ضرب من القوة أيضاً . هذه نفس طرفة الذى خاصمه ابن عمه وعاداه ولم يترك فى معاداته طريقاً إلا سلكها ، ولكن طرفة ينسى كل هذه المعاداة ويتسامح مع ابن عمه ، ولا يقف عند حد التسامح السلبى بل يعدوه إلى المناصرة بالسيف إذا اعتدى على ابن عمه المعتدون . والويل كل الويل لهؤلاء المعتدين إذا قذفوا عرض ابن عمه الذى يعتبره عرضه ، وهو فى الحقيقة كذلك . وتراه يسوق كل هذه الفضائل نحو ابن عمه على متن هذه الكاف الخطابية التى جملها بهذه العواطف النبيلة تشع نوراً وجمالا

. . .

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه

يهدم ، ومن لا يظلم الناس يظلم

ألست ترى الحياة كلها محمولة على يدى هذا البيت من الشعر الذى تركه زهير ميراثاً للعلم والأدب والفلسفة والاجتماع والسياسة . وهل الحياة غير هذا القتال المسلح ذوداً عن موارد الحياة ومناهلها ؟ وإذا أنت لم تحمل السلاح ولم تقاتل ولم تدفع هذه الأيدى المتطاولة إلى وطنك فماذا يكون المصير ؟ أليس مصيرك أن تقع فى أيدى الظلم والاستعباد ؟ وهل تستقر نفسك على هذا المصير ؟ إذا كان لا بد من الظلم فى هذه الحياة فكن أنت الظالم لا المظلوم

. . .

إنا إذا التقت المجامع لم يزل

فينا لزاز عظيمة جشامها

خذ الثقة بالنفس والشعور بالقوة رغم كل ما يوهم بالضعف والخور . فلبيد ، يؤكد للناس أجمعين أن قومه لم يفقدوا قوتهم ولم يزايلوا قدرتهم على القتال ولا يزال فيهم من يتجشم المظائم فى الأيام التى تفوح فيها رائحة الموت شهية فى سبيل المجد والفخار

. . .

إذا ما الملك سام الناس خسفاً

أبينا أن نقر الذل فينا

إذا اطمأن الناس للظلم حرصاً على طعامهم وشرابهم وراحة أجسامهم رأيت بين هؤلاء الناس أفراداً وجماعات تتلظى نفوسهم ألماً من وقع الخسف ، وتتحول هممهم قذائف من نار وحديد لدفع هذا الخسف الذى رضى به غيرهم من عبيد الشهوات . وهل هذا البيت الذى قذف به عمرو بن كلثوم إلا القاعدة المثلى للتمرد على الظلم ؟ وهل هو إلا الطريق الواضح للانقلابات السياسية والاجتماعية فى تاريخ البشر

. . .

اثنى على بما علمت فإننى

سهل مخالقتى إذا لم أظلم

فإذا ظلمت فإن ظلمى باسل

مر مذاقته كطعم العلقم

هذه القطعة من معلقة فارس بنى عبس ، تعطينا صورة جميلة لما انطوت عليه نفس الشاعر البطل من رقة مؤنسة ، ولطف مغر بالمعاشرة يستوجب ثناء المحبين والعشراء ، حتى يظلم . فإذا ظلم فهناك تنقلب الحال وتتبدل الأرض غير الأرض والسماء غير السماء . تنقلب الرجل الرقيق الهادى أسداً مزمجراً يقاتل دفاعاً عن نفسه وذياداً عن حريته وكرامته . ويظل يقاتل حتى يدفع الظلم ويرد الأذى

. . .

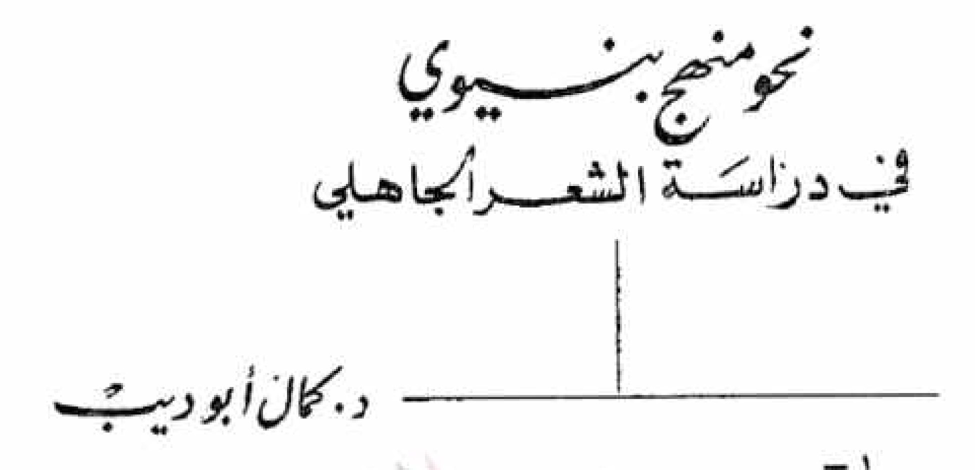
ما جزعنا عند العجاجة إذ ولوا

شلالا وإذ تلظى الصلاء

فريقان من الأبطال يتساقيان كؤوس الموت شهية فى سبيل النصر العزيز ، حتى لاح جبين النصر مشرقاً لقوم اليشكرى إذ ولى خصومهم فرارا من لظى الحرب المتقدة . وإنك لترى ابتسامة الإيمان بالنصر تلمع فى صدر هذا البيت من الشعر كما كان الإيمان بالنصر يشرق فى صدور أولئك الأبطال الذين فازوا بالنصر على أقرانهم فى ذلك الموقف الذى ما كان فيه للشجاع غير النصر أو الموت

حمدى الحسينى

سوريا
المعرفة
العدد رقم 193_194
1 مايو 1978



١ —

لم تستطع الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي أن تعمق فهمنا لبنية القصيدة الجاهلية إلى درجة تتجاوز بكثير ماوصلته آراء نقاد القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة. بل أن الآراء الحديثة في الواقع قد صيغت في قوالب أقل مرونة، وهي تشي بميل أكثر حدة إلى التعميم ، كما أنها أقل حساسية وتبصراً من آراء النقاد الأوائل . وهي في الوقت نفسه تصدر عن درجة من المعرفة والألفة بالشعر الجاهلي أدنى من معرفة الأوائل .ويبقى مقطع ابن قتيبة المشهور الذي يحاول فيه أن يصف العملية التي طور بها الشاعر الجاهلي قصيدته أحد أعمق المقاطع النقدية المتعلقة

نشرت هذه الدراسة بالانكليزية في المجلة العالمية لدراسات الشرق الأوسط ، مج ٦، ع٢ (كمبردج ، نيسان ١٩٧٥) ص ص ٤٨ —٨٤ ، وكانت قد كتبت بين ١٩٧١ — ١٩٧٤ . وهي تشكل حلقة اولى في سلسلة متكاملة من الدراسات التي أحاول فيها تطوير منهج بنيوي لتحليل الشعر الجاهلي .وقد نشرت الحلقة الثانية ، وهي تحليل بنيوي مفصل لمعلقة امرىء القيس ، بالانكليزية أيضاً في مجلة أدبيات : مجلة دراسات اداب الشرق الاوسط (فيلادلفيا ، ١٩٧٦) ص ص ٣ — ٧١ . وينوي لهذه الدراسات أن تشكل كتاباً مستقلا يصدر بالانكليزية والعربية في مستقبل قريب . في الدراسة الحالية تعديلات طفيفة على الأصل الانكليزي ، وفقرة جديدة أضيفت اليه هي فقرة (٧ — ١) .
(ترجمها عن الانكليزية « المؤلف ») .

بالشعر الجاهلي حساسية وتبصراً (١) .وهو على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع مايجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه الى « بعض أهل الأدب » ، دون أن يدعي أن هذا الرأي يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلي كله . الا أن أكثر جوانب عمله أثارة للاهتمام هو أنه يفسر الخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية ولا يعت للبنية بأنها وجود تقليدي فرضها التراث الشعري وغياب الرغبة لدى الشاعر الجاهلي بالانبتات عن هذا التراث . ثم ان التفسير المتضمن في مقطع ابن قتيبة تفسير وظيفي أيضاً ، وتكمن وظيفيته في أنه يؤكد ان عملية نمو القصيدة ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي ، بل عملية هادفة داعية ، ترتبط بالبنية الكلية للقصيدة . وبهذا المعنى ، فان ملاحظة ابن قتيبة هي أيضاً بنيوية ، لأنها تعاين بنية القصيدة المفردة لا في عزلة عن ، بل في اطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى في التراث (٢) .

وقد قام عدد من الباحثين حديثاً بمحاولات لوصف بنية القصيدة الجاهلية الا أن المحكات النقدية التي تتمحور حولها معظم هذه الدراسات ذات طبيعة منطقية (٣) . ولم تأت هذه الدراسات بنتائج كبيرة الأهمية ، كما أنها لم تحدث أثراً حقيقياً في الآراء السائدة المقبولة حول بنية القصيدة لأنها ، عموماً، وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة(٤)

١ — ١

تهدف الدراسة الحاضرة إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو ، من حيث الطاقات الكامنة فيه ، أغنى مردوداً وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة. ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلوديفي — شتراوس (٥) .

في خطوة تالية ، سأقدم تحليلا تطبيقياً ، يمثل نموذجاً لاستخدام المنهج المطور ، لواحدة من القصائد الرئيسية في التراث العربي ، هي معلقة لبيد بن ربيعة العامري ؛ وسأشير اليها منذ الآن بعبارة « القصيدة — المفتاح » .

واذ تقدم هذه الدراسة ، يؤمل أن تثير اهتماماً جديداً بالموضوع وتؤدي الى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجه ، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية وضع بنية القصيدة في منظور جديد وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة الى الشعر

الجاهلي : طبيعته ، ومعناه ، وتقنياته وتطوره . إلا أنه ينبغي أن يؤكد أن التحليل المقدم هنا يمثل عملا في طريق الانجاز قد يستغرق تبلور نتائجه النهائية عدداً من السنين ، لا آراء نهائية في صياغتها .

— ٢

التعميمات السائدة حول بنية القصيدة هي في أساسها ذات طبيعة انطباعية ، لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد. ويصعب على الباحث أن يغالب الشك في أن معظم الدراسات الحديثة مبنية على المعلقات بالذات . اذ انه ليس ثمة من تحليل شامل ، منتظم حتى لجزء من الشعر الجاهلي يمكن أن يعتبر ممثلا حقيقياً لهذا الشعر (٦) . ومع أنه ينبغي الاعتراف بأن صعوبات كبيرة تواجه محاولة القيام بمثل هذا التحليل الشامل ، فلا بد من البداية بداية حقيقية .

ولعل الضرورة القصوى أن تكون تناول التراث الشعري قصيدة قصيدة ؛ والدراسة الحاليةتشكل محاولة أولى لإنجاز هذا التناول باختيارها قصيدة واحدة لتركز عليها وقديبدو هذا الاختيار عشوائياً ، وهو في الواقع كذلك الى حد بعيد لكنه ليس عشوائياً بشكل مطلق .

ذلك أن اختيار القصيدة ينبع من حدس عميق بأن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي كله ، ثم من كونها ،على الأقل بنيوياً ،احدىأكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى ، وهكذا فانها تفرض على الباحث أن يطرح عدداً من الأسئلة أكثر تنوعاً وشمولية ، وإذا كان ثمة من حاجة لتبرير بداية كهذه ، فان التبرير يمكن أن يستقى من كون هذا المنهج قد برهن على غنى امكانياته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة . لكن منهج ليفي – شتراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحات ، وتعدل أحيانا تعديلا طفيفاً . إلا أنه ليس في نيتي أن أعامل القصيدة وكأنها أسطورة ، لأن الشعر والأسطورة ليسا ذوي هوية متحدة ، حتى بنيوياً . وستعالج هذه النقطة بدقة أعمق في سياق آت . أما الآن ، فيهمني تأكيد وجهة نظر حول الحصيلة المحتملة لتحليل الشعر والأسطورة تختلف عن وجهة نظر ليفي شتراوس الذي يقول :

« ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطوري ، ليس ثمة من وحدة خبيئة تبقى لتدرك بعد اكتمال عملية تحليل الأسطورة إلى مركباتها . اذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى مالا نهاية . . . . وليست وحدة الأسطورة أبداً أكثر من وحدة

اتجاهية أو اسقاطية ولا يمكن لها أن تعكس حالة ما أو لحظة معينة للاسطورة . أنها ظاهرة من ظواهر الخيال ، تنبع من محاولة التفسير » .

على العكس من ليفي شتراوس ، أميل شخصياً الى الاعتقاد بأن عدداً كبيراً من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل تختلف درجات عمقها (رغم أن ذلك طبعاً يعتمد على التفسير (وكون طريقة ما في التحليل قد تعود إلى اكتشاف وحدة من نمط معين تخفقطريقة أخرى في جلائها لا يعني بذاته انتفاء وجود وحدة خبيئة في القصيدة (ولا وجود وحدة واضحة كذلك) وفي هذا السياق ينبغي أن تعاين كل قصيدة مفردة معاينة مستقلة متعمقة .

٣ —

لقدأمكن تحليل ٥٠ قصيدة جاهلية من صياغة النظرية التالية حول بنية القصيدة الجاهلية : يمكن أن يميز ، تحت الخيوط المعنوية المتعددة (موتيف) ، والحركات الكثيرة المختلفة لخيوط المضمونية في الشعر الجاهلي ، تيارات من التجارب الجذرية يشكلون ثنائية ضدية . التيار الأول تيار وحيد البعد ، يتدفق من الذات في مسار لا يتغير ، مجسداً انفجاراً انفعالياً يكاد أن يكون لا زمنياً وخارجاً عن السيطرة لا يكبح؛أما الثاني فهو تيارمتعدد الأبعاد ، أو هو بالأحرى نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة : لتيارات تتفاعل وتتواشج . ويكتمل التبلور النهائي لهذا النمط في سياق زمني ويجسد عملية خلق للفاعليات المعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي .

يتجسد التيار الأول ، على صعيد التجربة ، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل الهجاء ، وشعر الحب ، وبعض قصائد الخمر ، والمرثية ، والقطع الوصفية القصيرة التي تبرز ذاتاً معينة أو منظراً ما عن طريق التفاصيل الحسية والبصرية الدقيقة اللماحة . ويمثل النمط الثاني مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقاً في دلالاته الوجودية من النمط الأول ، هو مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الانسان الجاهلي . ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع . هنا يتواشج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع احساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللا نهائية للحياة نفسها ، والعكس بالعكس . ويمكن أن تسمى هذه الازدواجية بين الايجابي والسلبي زمن التوتر الأبدي القائم كل لحظة . ويتجسد كل من هذين التيارين

في الشعر الجاهلي في بنية متميزة مميزة . اذ يميل التيار وحيد البعد (ت . و . ب) الى التبلور في احدى البنيتين التاليتين الطاغيتين :

١ - ما يمكن أن يسمى البنية وحيدة الشريحة (والتي يشار اليها منذ لآن (ب و ش)

٢ - ما يمكن أن يسمى البنية متعددة الشرائح (ب م ش)

أما التيار متعدد الأبعاد (ت . م . أ) فانه ، كما تقترح القصائد المحللة لأغراض هذه الدراسة ، يتبلور دائماً في بنية متعددة الشرائح . وتقدم أبي قصيدة هجاء نموذجية مثلا موضحاً على طبيعة التيار وحيد البعد من نمط البنية وحيدة الشريحة ، بينما يمثل التيار وحيد البعد من نمط البنية متعددة الشرائح ، مرثية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة في أبنائه . والتي ستناقش في (ف ٢٠٩ يلي١١) . أما التيار متعدد الأبعاد فان المثل الأكمل عليه هو معلقة (القصيدة - المفتاح) التي سيتناولها التحليل بدءاً من (ف ٤ يلي). ثمة فرق جوهري بين (ب و ش) من جهة وبين كل من (ب م ش) و (ت . م . أ) من جهة ثانية هو أن (ب و ش) تتميز بغياب الزمن منها . ولا يعني هذا أن (ب و ش) لا زمنية؛ فهي من دون شك تنتمي الى سياق زمني معين ؛ ما يعنيه هو أن الزمن ومروره لا يشكلان سياق التجربة التي تتجسد في (ب و ش) ، ولا يلعب الزمن دوراً تكوينياً فاعلا في أعطاء (ب و ش)بنيتها وقيمها الدلالية (السيمانيتكية) . وعلى العكس من ذلك ، فان (ب م ش) و (ت . م . أ) يشبكان الزمن من حيث هو تجربة جذرية ، ومن حيث هو قوة فاعلة تكون وعي الشاعر ورؤياه للوجود وتصوغهما . ولذلك ، فان كلا النمطين يشبكان عملية سرد حدثي تصور كائنات معينة في سياق زمني من التغير والاستمرارية (الثبات) . ومن هنا يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة في البنية متعددة الشرائح رغم أن الأطلال ، لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة (ب م ش) ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسيداً ل(ت . و . ب) .

٣ - ١

لاعتبارات عملية ، لن أقدم هنا التحليل المتقصي للقصيدة - المفتاح والذي يعتمد عليه تمييز العناصر الفاعلة بنيوياً في كل وحدة مشكلة(١٢) من وحدات القصيدة. وسأقتصر على اكتناه وحدة الأطلال اكتناهاً دقيقاً (الأبيات ١ - ١١) من النص المثبت أدناه)

من أجل اضاءة منهج التحليل ذي الأهمية الجذرية في هذه الدراسة كلها . وبعد ذلك ، سيخصص جزء من المناقشة للعناصر المهمة بنيوياً . وستجمع هذه العناصر في مخطط بنيوي يجلو العلاقات الداخلية بينها ويبرهن أنها يمكن أن توصف بأحد المصطلحات الأساسية التي يستخدمها ليفي - ستراوس وهو « حزم في العلاقات(١٣) وأنها يمكن أن تدرس أيضاً تبعاً لهذا التحديد .

ثمة عاملان يجعلان الاكتناه المتقصي لوحدة الأطلال فعلا ضرورياً :

١ - يعتمد التصور الذي تطوره الدراسة الحاضرة لبنية القصيدة اعتماداً كلياً على منحى مغاير للطرق التقليديةفي تحديد القيمة الدلالية (السيمانتيكية) للوحدات المشكلة للقصيدة وفي تأويل خصائصها البنيوية .

٢ - الشروح والتعليقات التقليدية على القصيدة ، بل على الشعر الجاهلي كله ، قاصرة قصوراً مدهشاً ؛ ذلك أن هذه الشروح ذات منحى فقه - لغوي (فيلولوجي) سائد وهي لا تتحرك الا على المستوى اللغوي السطحي للقصيدة(١٤). وهي كذلك شروح أنتجها كتاب تحددت وجهات نظرهم وآراؤهم بطريقة محددة لماهية اللغة ، الشعر ، وعملية الخلق الفني ذاتها ، طريقة ليس في مقدورها النفاذ الى البنية العميقة للقصيدة - المفتاح بشكل خاص او إلى بنية الشعر الجاهلي بشكل عام .

٣ - ٢

ينبغي التذكير بأن القضية الأساسية التي تدور حولها الدراسة الحاضرة هي بنية القصيدة . في القصيدة الجاهلية ، يبرز التنوع في الخطوط المضمونية بروزاً واضحاً ويتميز مشكلا ملمحاً يسهل ادراك كونه أحد الملامح الأساسية للقصيدة . لكن سؤالا مهماً يفرض نفسه : هل يصح وصف هذا التنوع بأنه تفتت بنيوي وانعدام للوحدة (أو بنية متفتتة) ؟ أم أن التنوع يمثل ، على صعيد تجلٍّ عميق بعيد الغور ، بنية للتجربة ومنحى خاصاً في معاينة الواقع ؛ منحى يتجسد بعد ذلك في بنية متعددة الشرائح قادرة على نقل هذه الرؤية وايصالها بصورة أكثر حدة وتجلياً وكمالا من أي بنية أخرى ؟

أحد المنطلقات الأساسية للتأويل المقدم في هذه الدراسة هو التشابه المثير الذي يمكن

وصده بين بنية الأسطورة ، خصوصاً كما يحللها ليفي – شتراوس ، وبين بنية (ت . م . أ). هل يمكن ، على أساس هذا التشابه ، أن نتحدث عن « البنية الأسطورية » ل (ت . م.أ) ؟ وما هي النتائج التي قد يقود اليها تطبيق منهج ليفي – ستراوس البنيوي في تحليل الأسطورة على (ت. م. أ) ؟ هذان السؤالان بين أهم الأسئلة التي ستحاول الدراسة الحاضرة أن تجيب عليها ، لا في اطار تنظيري بالضرورة ، بل بتطبيق المنهج البنيوي ، في مرحلة تالية ، على القصيدة – المفتاح اولا ثم ، بطريقة مقارنة ، على قصيدة أخرى من النمط (ب م ش) . الا أن المرحلة الاولى من الدراسة لا تمثل منهجاً بنيوياً محكماًحرفياً،بل منهجاً أطوره خصيصاً من أجل تحليل القصيدة من حيث هي نتاج لخيال خلاق يفعل ويحقق ذاته عبر اللغة ، التي يختلف دورها في الشعر اختلافاً جوهرياً عن دورها في الأسطورة ، كما يلاحظ ليفي – شتراوس نفسه١٥ . والمنهج المطور هنا يمثل صياغة اولى ويحتاج، دون شك ، الى تنقية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج الى تعديل . ويؤمل أن مثل هذا الصقل والتعديل سيصبحان ممكنين كلما حللت قصائد جديدة أكثر تنوعاً واختلافاً .

القصيدة – المفتاح : معلقة لبيد بن ربيعة .

١ – عفت الديار محلها فمقامها ‏ ‏ بمنى تأبد غولها فرجامها
٢ – فمدافع الريان عري رسمها ‏ ‏ خلقاً كما ضمن الوحي سلامها
٣ – دمن تجرم بعد عهد أنيسها ‏ ‏ حجج خلون حلالها وحرامها
٤ – رزقت مرابيع النجوم وصابها ‏ ‏ ودق الرواعد جودها ورهامها
٥ – من كل سارية وغاد مدجن ‏ ‏ وعشية متجاوب أرزامها
٦ – فعلا فروع الأيهقان وأطفلت ‏ ‏ بالجلهتين ظباؤها ونعامها
٧ – والعين ساكنة على أطلائها ‏ ‏ عوذاً تأجل بالفضاء بهامها
٨ – وجلا السيول عن الطلول كأنها ‏ ‏ زبر تجد متونها أقلامها
٩ – أو رجع واشمة أسف نؤورها ‏ ‏ كففاً تعرض فوقهن وشامها
١٠ – فوقفت أسألها وكيف سؤالنا ‏ ‏ صماً خوالد ما يبين كلامها
١١ – عريت وكان بها الجميع فأبكروا ‏ ‏ منها وغودر نؤيها وثمامها
١٢ – شاقتك ظعن الحي حين تحملوا ‏ ‏ فتكنسوا قطناً تصر خيامها
١٣ – من كل محفوف يظل عصيه ‏ ‏ زوج عليه كلة وقرامها

١٤ – زجلا كأن نعاج توضح فوقها وظباء وجرة عطفاً أرآمها

١٥ – حفزت وزايلها السراب كأنها أجزاع بيشة أثلها ورضامها

١٦ – بل ما تذكر من نوار وقد نأت وتقطعت أسبابها ورمامها

١٧ – مرية حلت بفيد وجاورت أهل الحجاز فأين منك مرامها

١٨ – بمشارق الجبلين أو بمحجر فتضمنتها فردة فرخامها

١٩ – فصوائق إن أيمنت فمظنة منها وحاف القهر أو طلخامها

٢٠ – فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها

٢١ – واحب المحامل بالجزيل وصرمه باق إذا ضلعت وزاغ قوامها

٢٢ – بطليح أسفار تركن بقية منها فأحنق صلبها وسنامها

٢٣ – فاذا تغالى لحمها فتحسرت وتقطعت بعد الكلال خدامها

٢٤ – فلها هباب في الزمام كأنها صهباء راح مع الجنوب جهامها

٢٥ – أو ملمع وسقت لأحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها

٢٦ – يعلو بها حدب الإكام مسحجاً قد رابه عصيانها ووحامها

٢٧ – بأحزة الثلبوت يربأ فوقها قفر المراقب خوفها آرامها

٢٨ – حتى إذا سلخا جمادى ستة جزءاً فطال صيامه وصيامها

٢٩ – رجعا بأمرهما إلى ذي مرة حصد ، ونجح صريمة إبرامها

٣٠ – ورمت دوابرها السفا وتهيجت ريح المصايف سومها وسهامها

٣١ – فتنازعا سبطاً يطير ظلاله كدخان مشعلة يشب ضرامها

٣٢ – مشمولة غلثت بنابت عرفج كدخان نار ساطع أسنامها

٣٣ – فمضى وقدمها وكانت عادة منه ، إذا هي عردت ، إقدامها

٣٤ – فتوسطا عرض السري وصدعا مسجورة متجاوراً قلامها

٣٥ – محفوفة وسط اليراع يظلها منه مصرع غابة وقيامها

٣٦ – أفتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها

٣٧ – خنساء ضيعت الفرير فلم يرم عرض الشقائق طوفها وبغامها

٣٨ – لمعفر قهد تنازع شلوه غبس كواسب لا يمن طعامها

٣٩ – صادفن منه غرة فأصبنها إن المنايا لا تطيش سهامها

٤٠ – باتت وأسبل واكف من ديمة يروي الخمائل دائماً تسجامها

٤١ – تجتاف أصلا قالصاً متنبذاً بعجوب أنقاء يميل هيامها

٤٢ – يعلو طريقة متنها متواتر　　في ليلة كفر النجوم غمامها
٤٣ – وتضيء في وجه الظلام منيرة　　كجمانة البحري سل نظامها
٤٤ – حتى إذا حسر الظلام وأسفرت　　بكرت تزل عن الثرى أزلامها
٤٥ – علهت تردد في نهاء صعائد　　سبعاً تؤاماً كاملا أيامها
٤٦ – حتى إذا يئست وأسحق حالق　　لم يبله إرضاعها وفطامها
٤٧ – وتسمعت رز الأنيس فراعها　　عن ظهر غيب والأنيس سقامها
٤٨ – فغدت كلا الفرجين تحسب أنه　　مولى المخافة خلفها وأمامها
٤٩ – حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا　　غضفاً دواجن قافلا أعصامها
٥٠ – فلحقن واعتكرت لها مدرية　　كالسمهرية حدها وتمامها
٥١ – لتذودهن وأيقنت إن لم تذد　　أن قد أحم مع الحتوف حمامها
٥٢ – فتقصدت منها كساب فضرجت　　بدم وغودر في المكر سخامها
٥٣ – فبتلك اذ رقص اللوامع بالضحى　　واجتاب أردية السراب إكامها
٥٤ – أقضي اللبانة لا أفرط ريبة　　أو أن تلوم بحاجة لوامها
٥٥ – أو لم تكن تدري نوار بأنني　　وصال عقد حبائل جذامها
٥٦ – تراك أمكنة إذا لم أرضها　　أو يعتلق بعض النفوس حمامها
٥٧ – بل انت لا تدرين كم من ليلة　　طلق لذيذ لهوها وندامها
٥٨ – قد بت سامرها وغاية تاجر　　وافيت إذ رفعت وعز مدامها
٥٩ – أغلي السباء بكل أدكن عاتق　　أو جونة قدحت وفض ختامها
٦٠ – باكرت حاجتها الدجاج بسحرة　　لأعل منها حين هب نيامها
٦١ – وغداة ريح قد كشفت وقرة　　إذ أصبحت بيد الشمال زمامها
٦٢ – بصبوح صافية وجذب كرينة　　بموتر تأتاله إبهامها
٦٣ – ولقد حميت الحي تحمل شكتي　　فرط وشاحي اذ غدوت لجامها
٦٤ – فعلوت مرتقباً على ذي هبوة　　حرج إلى أعلامهن قتامها
٦٥ – حتى اذا ألقت يداً في كافر　　وأجن عورات الثغور ظلامها
٦٦ – أسهلت وانتصبت كجذع منيفة　　جرداء يحصر دونها جرامها
٦٧ – رفعتها طرد النعام وشوقه　　حتى اذا سخنت وخف عظامها
٦٩ – قلقت رحالتها وأسبل نحرها　　وابتل من زبد الحميم حزامها
٦٩ – ترقى وتطعن في العنان وتنتحي　　ورد الحمامة إذ أجد حمامها

٧٠ – وكثيرة غرباؤها مجهولة   ترجى نوافلها ويخشى ذامها
٧١ – غلب تشذر بالذحول كأنها   جن البدي رواسياً أقدامها
٧٢ – أنكرت باطلها وبؤت بحقها   يوماً ولم يفخر علي كرامها
٧٣ – وجزور أيسار دعوت لحتفها   بمغالق متشابه أعلامها
٧٤ – أدعو بهن لعاقر أو مطفل   بذلت لجيران الجميع لحامها
٧٥ – فالضيف والجار الغريب كأنما   هبطا تبالة مخصباً أهضامها
٧٦ – تأوي إلى الأطناب كل رذية   مثل البلية قالص أهدامها
٧٧ – ويكللون إذا الرياح تناوحت   خلجاً تمد شوارعاً أيتامها
٧٨ – إنا إذا التقت المجامع لم يزل   منا لزاز عظيمة جشامها
٧٩ – ومقسم يعطي العشيرة حقها   ومغذمر لحقوقها هضامها
٨٠ – فضلا وذو كرم يعين على الندى   سمح كسوب رغائب غنامها
٨١ – من معشر سنت لهم آباؤهم   ولكل قوم سنة وإمامها
٨٢ – لا يطبعون ولا يبور فعالهم   اذ لا تميل مع الهوى أحلامها
٨٣ – فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه   فسما اليه كهلها وغلامها
٨٤ – فاقنع بما قسم المليك فانما   قسم الخلائق بيننا علامها
٨٥ – وإذا الأمانة قسمت في معشر   أوفى بأعظم حظنا قسامها
٨٦ – وهم السعاة اذا العشيرة أفظعت   وهم فوارسها وهم حكامها
٨٧ – وهم ربيع للمجاور فيهم   والمرملات اذا تطاول عامها
٨٨ – وهم العشيرة أن يبطيء حاسد   أو أن يلوم مع العدو لئامها

— ٤

تستهل القصيدة – المفتاح بوصف الديار الدارسة في منى (الابيات ١ – ١١) ، ثم تنمي صورة النساء الراحلات مع القبيلة (١٢ – ١٩) . بعد ذلك يشير الشاعر إلى توتر يسود العلاقة بينه وبين نوار محبوبته (١٩ – ٢١) ، ويقول أنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقته عبر الصحراء . وتؤدي هذه الانطلاقة إلى تطوير وصف الناقة (٢٢ –٥٣) ، إلا أن الوصف ليس وصفاً مباشراً تصويرياً (فوتوغرافياً) في طبيعته ، إذ أن الناقة تبرز أولا من خلال علاقة تؤسس بينها وبين سحابة ، ثم بينها وبين نمطين من الحيوانات الحمر الوحشية (الانثى والذكر) ، والبقر الوحشي (الانثى وولدها) . وتروي القصيدة

قصة مفصلة عن كل من هذين الزوجين . أما الوصف المباشر الصريح للناقة فانه يتم في حيز بيتين اثنين فقط . تعود القصيدة عند هذا المفصل لتقدم إشارة جديدة إلى التوتر الذي يسود العلاقة بين الشاعر ونوار ، ولتؤكد كبرياء الشاعر وعزمه على صرم هذه العلاقة (٥٤ — ٥٦) . ويتطور هذا التأكيد إلى اعتزاز عميق لدى الشاعر بذاته وبنظام القيم الذي يؤمن به (٥٧ — ٧٧) . وتمتزج بهذا الاعتزاز اشارات إلى أفعال شجاعة وقوة من جانب الشاعر وفرسه (التي تخصص لها خمسة أبيات) . ويتنامى الاعتزاز الشخصي إلى اعتزاز بالقبيلة (٧٨ — ٨٨) تشرخه إشارة مفاجئة في البيت الأخير إلى وجود لئام بين أفراد القبيلة يميلون إلى أعدائها .

يمثل ما قيل حتى الآن تخطيطاً موجزا وسريعاً لما أسميه « الحركات المشكلة » للقصيدة . ويلاحظ فوراً أنه ، ابتداء من البيت (١٩) وحتى البيت (٥٦) ، تسيطر على القصيدة درجة عالية من التعقيد والتشابك البنيوين . ليس ثمة من انقسامات متكاملة نهائية الحدود ، بل إن النسق الثنائي من المكونات « الناقة — الأتان — البقرة » والنسق الثنائي من المكونات « الشاعر — نوار — الصرم » يتقاطعان ويتشابكان في نقاط على فترات متغايرة الأطوال . أما الحركة الأخيرة ، حركة الاعتزاز الفردي والجماعي ، فانها تنساب بانسجام ونعومة في مجرى حدوده أكثر نهائية وتحدداً . وأما الحركة الأولى حركة الاطلال ، فإن التحليل المتقصي التالي سيحاول أن يضيء خصائصها إضاءة عميقة .

٤ — ١

يعتبر المعلقون والتقليديون والدارسون المعاصرون القسم المتعلق بالاطلال تعبيراً عن شعور عميق بالأسى والفقدان يعانيه الشاعر عندما يعود إلى الاطلال ويراها دارسة مدمرة(١٧). ليس من غرض هذه الدراسة أن تناقش هذه النظرة إلى الاطلال ومدى صحتها من حيث هي تفسير عام ينطبق على الأطلال في الشعر الجاهلي كله . لكن الدراسة الحاضرة ستحاول أن تظهر أن النظرة المشار إليها غير صحيحة من حيث هي وصف لخصائص قسم الاطلال في القصيدة — المفتاح بالذات .

٤ — ٢

على صعيد انفعالي صرف ، يتميز قسم الاطلال موضع الدراسة بالغياب المطلق

منه لأي تعبير مشحون انفعالياً ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى في نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء ، والكلمة التي تستخدم هنا ليست حادة الشحنة إذ أن الشاعر يقول ببساطة « شاقتك ظعن الحي » . يلفت هذا الغياب النظر فوراً ، ويثير حس الغرابة ، في ضوء طغيان التفسير التقليدي للاطلال وشعبيته . إلا أنهذا الغياب ليس الخصيصة الوحيدة المهمة والمثيرة للاستغراب في هذا القسم ؛ ذلك أن المشهد نفسه ، والذي يفترض أنه مشهد للخراب الشامل والخواء ، ليس في الواقع كذلك .

يتلو الاشارة الأولى السريعةإلى أن الديار قد عفت مباشرة عنصر من المفارقة(Paradox) يتشكل في اللفظة «تأبد» وتحاصر الفكرة كلها أطراف ثنائيتين ضديتين : محلها / مقامها (المحل مكان للنزول المؤقت / المقام مكان للاقامة المستمرة) ؛ غولها / رجامها (مكان منخفض / مكان مرتفع) . وقد تعني تأبد ببساطة «هجر وخلا» لكنها قد تعني كذلك «خلا ، إنما من الانسان فقط » . أي أن الحياة ماتزال موجودة فيه إلا أنها تتخذ صورة حيوانية لا انسانية . أما البيت الثاني فانه يثير الدهشة بصورة فورية ، بسبب صورة مجاري الماء التي تبرز فيه إذ أن ادخال صورة الماء والمجاري التي يتفجر منها إلى المشهد العام له دلالاته – رغم أنه يأتي في مظهر نفي لوجود الماء الآن ، في اللحظة الحاضرة ومجاري المياه عارية . إلا أن اسم المكان نفسه دال ، فهو الريان : أي أن الرواء خصيصة أساسية دائمة من خصائص المكان تمنحه ، بسبب ديمومتها فيه ، اسمه (الذي يشتق من الرواء) . إلا أن أعمق ملامح البيت دلالة هي الصورة الشعرية نفسها ، التي يحاول الشاعر عن طريقها اضاءة خصائص مجاري الماء بربطها (عن طريق التشبيه) لا بعنصر فيزيائي معرى ، دارس الملامح ، بل بعملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والامحاء والعراء . هكذا توصف مدافع الماء ومجاريه بأنها عريت كما يحفظ الحجر الكتابة المنقوشة فيه ويخلدها ويمنحها الديمومة . أهذا تناقض ؟ أينبغي أن أطرح البيت جانباً ونعتبره تشويها لأصل أدق ، أو أن نحاول «تأويله » بطريقة منطقية عقلانية تعطي الصورة دلالة محددة تجعلها أقدر على تصوير شبه فيزيائي (١٨) ؟ اجابة هذا الكاتب على كلا السؤالين اجابة بالنفي . ذلك أن ماتقدمه هذه الصورة مفارقة جذرية وجوهرية (١٩) : اذ تضاء عملية سلبية عبر عملية ايجابية : وكلا العمليتين تنبع من حركة الزمن ومروره – الزمن في مروره يجرد الأشياء ويعريها ، لكنه في الوقت نفسه يخلد الأشياء ويمنحها الديمومة .

يبرز البيت الثالث مفهوم كمال حركة من حركات الزمن « تجرم »وفي اللحظة

نفسها مفهوم جزئية حركة أخرى من حركات الزمن « حجج » . لكنه يشكل كذلك ثنائية ضدية أساسية أخرى (حلالها / حرامها) . أهذا اذن كل ما يتكون منه الزمن ؟ سنوات حلال وسنوات حرام ؟ أهذه هي الخصيصة الوحيدةللزمن ، للسنين التي عبرت ؟ أم أن هذه خصيصة لكل من السنين التي عبرت بصورة افرادية ؟ أذلك هو الاطار التصوري (Conceptual) الوحيد الذي يمكن ضمنه تحديد الزمن او السنة المفردة ؟ هل الشاعر ، ببساطة ، يستخدم صيغة جاهزة ، ام أنه اضطر الى استخدام الثنائية تحت ضغط القافية ؟ الاحتمالان الأخيران ، في رأيي، من السطحية بحيث يستحيل قبولها(٢٠) . ويمكن تقديم اجابة أكثر سلامة من وجهة نظر بنيوية بالاشارة الى السياق الكلي لحياة العربي في صحرائه ضروري جدا أن نسترجع سياق البحث الدائب عن الماء والمرعى ، سياق الغارات والغزو ، والحروب التي أدى اليها هذا البحث (كما أدت اليها عوامل أخرى) .

في هذا السياق يصبح تقسيم السنة الى أشهر حلال وأشهر حرام – في محاولة لتنظيم حياة الانسان وخلق شيء من الاحساس بالامان فيها ، بدلا من تركها عرضة بشكل مستمر للخطر ، والخوف ، والتوتر – في جوهره محاولة لخلق وسيط من الحياة والموت . ذلك أنه لا يمكن أن ينفى الموت بشكل مطلق باعتبار السنة كلها حراماً منع الغارات والقتال فيها ، لأن هذا سيمنع أيضاً البحث عن الماء والمرعى ، ونتيجة لذلك فانه سيمنع الحياة ذاتها وبطريقة متشابهة لا يمكن أن تنفي الحياة نفياً مطلقاً (وتؤكد في الوقت نفسه) بالسماح بالغارات عبر السنة كلها ، لأن الحياة لا يمكن في موقف كهذا أن تبقى وتستمر الا على حساب الحياة نفسها : يبقى الاول / يفنى الثاني . من هنا يتكون تصور الشاعر للزمن في اطار لغة الحياة والموت ، الحلال والحرام .

ينمي البيت الرابع الطبيعة التضادية للاشياء (طبيعة المفارقة فيها) إلى الذروة . اذ يصف الأطلال بأنها « رزقت» المطر ، وتحمل لفظة « رزقت » أكثر الصور حدة استثارة حتى الآن . ثمة قوة خفية (الطبيعة ؟) منحت الأطلال رزقها (المطر) – الذي تقدم ايضا في اطار ثنائية واضحة (جودها / رهامها) . الا أن هذه الثنائية تختلف عن الثنائيات السابقة لأن فاعلية طرفيها فاعلية انسجام وتناغم ، لا فاعلية حركتين في اتجاهين متضادين ، وهما يتجهان معا الى خلق الحياة (الخصب والاخضرار في المشهد كله ، وكذلك إلى بعث الحياة ، في شكلها الحيواني ، ضمن المشهد . وتستمر ظاهرة الثنائيات

التي سيطرت على القصيدة حتى الآن ، وتتبلور في البيت الخامس حيث تربط الغيوم إلى ثنائية محددة من سياقات الزمن : الصباح (سحابة صباحية) / المساء (سحابة مسائية) ، ويبدو تأثير أصداء الرعود وكأنه يكثف استجابة اطراف الثنائيات السابقة ويعمقها . لجأة تتفجر الحياة بحيوية واشعاع باهرين ، وبحسية بصرية لامعة . تتفجر التربة المخصبة بالايهقان (ولاختياره بالذات دلالة واضحة ، لأن الايهقان يمثل توسطاً بين الحياة اللا انسانية الوحشية وبين الحياة الانسانية : فهو نبات برى ، لكن كلا الانسان والحيوان يستطيع أن يأكله) . ومن جهة أخرى ، وعلى صعيد أغنى في دلالته ، تتجلى الحياة بشكلها الحيواني في أعمق أشكالها دلالة : الولادة والاطفال ؛ ويفيض الفعل « أطفلت » ثراء وأشعاعاً ، اذ يؤكد تجدد الحياة واستمراريتها .

ويمثل التجدد والاستمرارية ، بدورهما ، فاعلية زمنية هي تجلي البدايات الجديدة ، والخصب الجديد ، والوعد في وسط العفاء والامحاء والبتر . ومن الشيق أن الحيوانات التي تبرز في سياق الأطلال ليست حيوانات متوحشة ، بل حيوانات جميلة ، مسالمة هي الظباء والنعام . لماذا هذان النمطان ؟ ثمة ثنائية أخرى : الظباء تتكاثر عبر الحمل وتشكل الجنين والولادة داخل الرحم وجسد الام ، كالانسان / أما النعام فانه يتكاثر عبر البيض وتفقيسه خارج الرحم وجسد الام ، خلافاً للانسان . الا أن الحصيلة النهائية واحدة وهي انجاب الاطفال اللذين يجسدون قدرة الحياة على تجديد نفسها في لجة الدمار والموت . هكذا يفارق شكل من أشكال الحياة مستقره تاركا وراءه العراء والجدب فقط ، الا أن شكلا آخر من اشكال الحياة يرد ليؤكد الحياة ذاتها . ثم أن ثمة البقرات الوحشية أيضاً ، وهي تبرز في وضع هنيء ، رائق ؛ تجلس بأمان ودعة مع اطفالها التي انجبتها حديثاً في وسط الخصب (او انجبتها خارج هذا الخصب ثم أتت بها اليه) . المشهد اذن مشهد من الانسجام الآمن والكينونة معاً بين الامهات والاطفال (وهي ثنائية أخرى فاعلية طرفيها تناغمية تتحرك باتجاه خلق الحياة وتأكيدها) . ويسمح الأمان وغياب الخطر للاطفال بالطواف في جماعات صغيرة في الفضاء الرحب . أي فضاء ؟ كان يفترض في السياق المكاني أنه شريط ضيق بين التلال ، الا أنه الان أبعاد طليقة وانفتاح ، عرض وامتداد ؛ يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة ، التناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية : الام / الولد . وثمة أهمية جوهرية في ملاحظة الغياب المطلق للذكر (او الآباء) من السياق المكاني . الاناث وحدها هناك ، وهي القوى المباشرة للتوالد وتجديد الحياة .

هل المشهد مشهد مؤقت عابر ؟ هل الحياة تتاح لحظة ستتلاشى كالومضة ؟ يعيد البيتان

الثامن والتاسع ابراز صورة التخليد (منح الخلود) ، انما بشكل أكثر مباشرة ونصاعة وبهراً . لقد عبرت السيول. أهي سيول مدمرة.؟ لا. لقد كانت السيول فاعلية خلق للحياة حين جاءت وهي الآن تنأى (والنأي أيضاً حركة الزمن : القرار والرحيل) . وبعد هذا النأي تختفي صورة الحياة الثرة الغنية الخصبة ، اذ تختفي الحيوانات من المشهد . مايبقى هو الاطلال نفسها فقط لكنما ، مرة أخرى ، ليس الخط الدلالي المسيطر خط العفاء والزوال ، اذ أن الطلول تضاء عبر صورة البقاء والكينونة الأبدية المتجسدة في الكتابة وخلود ما يكتب . والتشبيه هنا ليس تشبيهاً جامداً لا زمنياً بل انه ليخلق عملية حركية زمنية لا حالة قرار والفعل « تجد » فعل جوهري الاهمية في الصورة كلها، اذ ان مايقال هو أن الأقلام تجد الكتابة (وستجدها الى الابد) بدلا من أن يقال انها « جدتها » .

لقد نسب البقاء والديمومة حتى الآن وبصورة مطلقة الى فاعلية السافية ، انما بطريقة غير مباشرة ؛ ويأتي البيت التاسع ليجلو هذه النسبة ويجعلها أكثر صراحة ومباشرة ، اذ أن الديمومة الآن تحدث نتيجة لفعل واشمة تعيد الوشم مرة بعد مرة، وتجدده . ومن جديد تخلق عملية زمنية ، لاحالة جامدة ، حركة ضمن سياق زمني : اعادة خلق ، اعادة تشكيل وصياغة ، اعادة تأكيد لشيء كان من قبل وسيكون ، نتيجة لذلك ، دائماًوباستمرار . فالزمن لم يدمر ويمح ، رغم الفعل الذي استهلت به القصيدة « عفت الديار » . وصورة الواشمة تجدد وشمها ولؤورها تشير اشارة باهرة الى مايقال هنا ، ذلك أن الوشم يتشكل في حلقات ودوائر مغلقة ؛ ويتحرك كل شيء هذه الحركة ، حتى الزمن يتحرك حركة دائرية ، معيداً الخلق ، مجدداً ، ومؤكداً من جديد .

الثنائية الاخيرة هي ثنائية الانسان / الطبيعة الميتة : الانسان يتساءل ويسأل لكن الطبيعة لا تجيب . الطبيعة خالدة أبدية « خوالد » ، وهي تعبر ، انما بطريقة غامضة لا بلغة صريحة مفهومة .الانسان يسأل بوضوح ، لكنه يحار في كون اسئلته ، ذات جدوى ، في كونها ذات دلالة ومعنى او عبثاً مطلقاً . ومن جديد نجد أنفسنا في نقطة البدء ، لحظة يبدأ الانسان بهجرة الديار والنأي عنها . لقد تحركنا حركة دائرة تامة ، لننتهي الآن أمام ثلاث ثنائيات : القرار / الرحيل ؛ الاخصاب / العقم ؛ النؤي (من خلق الانسان) / الثمام (من خلق الطبيعة) . وطرفا الثنائية الاخيرة يهجران ، يتركان وراء الركب المبتعد . وهكذا تنتهي حركة الاطلال في القصيدة .

٤ – ٣

وردت ، فيما سبق ، أشارات متعددة للسياق الزمني للقصيدة ، للحركات – في الزمن ، ولحركات – الزمن . وعلى هذا المستوى ، فان اهم ملمح هو السياق الزمني لحركة الاطلال بوصفها حركة متكاملة من حيث علاقتها بالقصيدة باعتبارها كلا متكاملا . زمن الافعال جميعا ، منذ الكلمة الاولى « عفت » وحتى نهاية حركة الاطلال هو الزمن الماضي ، باستثناء الفعلين « تأجل » في البيت السابع ، « ويبين » في البيت العاشر . ويحدث الفعل الاول في سياق الكينونة معاً والتناغم بين الامهات والاطفال (العين) موحياً ، في احتمال ، بأن وجود علاقات تناغمية كهذه بين الطرفين كان ، وسيبقى ، منبعاً للأمان المطلق والسلامة بالنسبة للاطفال والسلام الدائم بالنسبة لكلا الطرفين . اما الفعل الثاني فانه يقع مجدداً لواع دائم الا ان زمن الافعال ليس أهم خصائصها ، بل ان العلاقات بين هذه الازمنة هي مصدر الدلالة (والتأكيد على العلاقات اساس جذري من أسس البنيوية بكل أنماطها) . يبدأ الشاعر بجملة خبرية تصور الحالة الحاضرة للديار ، ويمكن ان نسمي هذه اللحظة لحظة (B) . وقد يكون الشاعر ، في اللحظة (B) ، واقفاً فعلا على الاطلال . لكن السياق الزمني ، في البيت الرابع يصبح مموهاً غامضاً : « رزقت » مرابيع النجوم . متى حدث هذا ؟ في اللحظة (A) ؟ بالتأكيد لا ، في اللحظة (B) مرة ثانية ؟ ، بالتأكيد لا . يمكن ان تسمى اللحظة الفعلية لسقوط المطر اللحظة (C) ؛ ألا أن علاقتها باللحظتين (A) و (B) صعبة التحديد . هل هي بين (A) و (B) ؟ قد تكون . يأتي البيت السادس ليصف نمو النباتات وولادة صغار الحيوان . وتتلو لحظته اللحظة (C) ويمكن ان تسمى (D) . ويستخدم البيت السابع صيغة من صيغ الحضور ، هي صيغة اسم الفاعل ساكنة ، وفعلا في الزمن الحاضر ، هو تأجل ، ولايبدو أن استخدامها يتم بغرض تعميق نصاعة المشهد المصور وحسيته فقط . ويزيد البيت الثامن من كثافة السياق الزمني وتشابكه وتعقيده ، اذ ترد الجملة « وجلا السيول » . متى تم ذلك ؟ يفترض ان هذه اللحظة الجديدة (E) تتلو اللحظة (D) . يبدأ البيت العاشر بالفعل « فوقفت » ، الذي يفرض سؤالا مهما : كيف ترتبط اللحظة الزمنية لهذا الفعل باللحظات الزمنية الاخرى ؟ انها بالتأكيد لا تتلو (E) مباشرة ، بل تأتي بعد كل اللحظات الاخرى باستثناء لحظة البيت الثالث (B) بسنين أي أن الشاعر يعود الى حيث بدأ . ويبدو أن الدائرة الآن قد اكتملت . الا أن البيت الحادي عشر يأتي ليعيدنا الى الوراء حيث اللحظة الماضية للبيت الاول (B) ، ثم يعيدنا الى اللحظة التي كانت فيها القبيلة كلها معاً في الديار ، أي لحظة (A) . في مرحلة تالية من القصيدة ،

في البيت (٥٧) ، يبدو أن الشاعر يوجد في اللحظة (×) في زمن حاضر آخر جديد ، بعيداً عن الاطلال ، وقد عاد الى حيث كانت القبيلة كلها معاً وهو يخاطب نوار – وفي هذه اللحظة يعود الى ماض بعيد ليروي قصصاً عن نبله، ثم يتحرك الى الأمام (زمنياً) عائداً الى الحاضر ليصف القبيلة . وستناقش هذه الانكسارات والنقلات المتعددة في السياق الزمني للقصيدة في الفقرة التالية .

يتخلل حركة الاطلال كلها ، ويتحرك عبر لحمتها ، عدد من الثنائيات الأساسية : الجفاف والجدب / النداوة والخصب ؛ السكون / الحركة ؛ الصمت الصخب ؛ الظلام / النور ؛ التغطية والاخفاء / الجلاء والكشف . وجميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية لا في القصيدة وحدها بل في الشعر الجاهلي بشكل عام ، وخصوصاً في قصيدة التيار متعدد الأبعاد التي حددت في مطلع هذه الدراسة .

٤ — ٤

يجلو تحليل سياق القصيدة الزمني ، بنسق علاقاته الانكساري المتنقل من وحدة مشكلة الى وحدة مشكلة أخرى ، خصيصة قد لا تدرك دلالاتها وأهميتها مباشرة ، الا انها قد تبرهن بعد تأمل عميق على كونها ذات أهمية قصوى . ذلك أن الشاعر ، في لحظة الخلق والتكوين الشعري ، ليس واقفاً في الحقيقة على الاطلال ، بل انه على مسافة زمنية ما منها . وقد تمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة ، أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين . ويوحي وجود هذه المسافة بأن تجربة الأطلال لم تكن تجربة واقعية فعلية يكون فيها الشاعر واقفاً فعلا على الأطلال ، بل تجربة تخيلية (خيالية) ابداعية ، قد تكون اعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضية شخصية ، لكنهاقد تكون أيضاً فعل خلق تخيلياً صرفاً . ويفرض الاحتمال الاخير فوراً السؤال التالي : هل تحقق وحدة الاطلال وظيفة رمزية صرفاً ، بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث وقع بالفعل وقام الشاعر بتسجيله ببساطة كما رآه ؟لماذا اختار الشاعر هذا الخط المعنوي المعين ولماذا أضفى عليه هذه الخصائص بالذات ؟كان الشاعر ، رغم أنه ينتج ضمن تراث من التقاليد الصارمة ، مايزال يمتلك القدرة والقوة على اختيار حقل ما من الخصائص التي يتمتع بها كائن او ذات معينة ، دون حقل آخر (٢١) . ولذلك فان فعل الاختيار الذي قام به بذاته ، لابد أن يمتلك دلالات خاصة . وان كون الشعراء المختلفين يضفون على الاطلال خصائص مختلفة،ويختار أحدهم ان يحكم تصوير ملمح معين او ذات معينة بتفصيل وتدقيق بينما يمر على ملمح آخر مروراً لمحياً ، فيما يختار شاعر آخر التركيز على مجموعة أخرى من الصفات

والملامح ، لحقيقة مهمة . هل تستخدم الخصائص المختارة في القصيدة بوصفها تقنية تقليدية فقط لأن التراث الشعري يطالب باستخدامها بهذه الطريقة ؟ ام أن هذه الخصائص المختارة ترتبط بنيوياً بالوحدات المكونة للقصيدة وتفرضها الرؤيا الجوهرية الأساسية للواقع التي تأتي القصيدة تجسيداً لها ؟من أجل الاجابة على هذا السؤال ينبغي ان يتم تحليل مستقص للتراث الشعري كله . أما فيما يتعلق بالقصيدة – المفتاح موضع الدراسة ، فان هذا الكاتب يطرح فرضية جوهرها أن خصائص وحدة الاطلال ليست اعتباطية او مفروضة من قبل التقاليد التراثية(٢٢)، بل انها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية دورها الأساسي بالنسبة للتجربة ، او المعنى او المحتوى الكائن في القصيدة ، عن أهمية أي وحدة أخرى . ويتضح هذا بجلاء في وحدة الظباء والنعام والبقر الوحشي كما أظهرت الدراسة أعلاه ، فان اللحظة الزمنية لهذه الوحدة تسبق من حيث ترتيبها التاريخي لحظة الاحتكاك البصري الذي حدث (في الواقع او على صعيد تخيلي) بين الشاعر والديار ، اذ أن الديار في اللحظة الاخيرة (الاحتكاك البصري) كانت لها الخصائص المنسوبة اليها ابتداء من البيت الثامن بعد أن جلت عنها السيول . وسواء أكان الشاعر يعيد خلق تجربة غابرة (رؤية الديار بالية) أو يخلق مشهداً ما تخيلياً ، فان من المستحيل عليه ان يكون قد عاين بصرياً ، أو رأى أدلة تشير الى، تفجر الحياة في صورة النبات والظباء والنعام والبقر الوحشي مع أطفالها ، في لحظة الخلق الشعري نفسها . وتمتلك هذه الخلخلة للزمن وتكسير مستوياته وهذا الخلق لواقع تخيلي صرف خصائصها البنيوية الدالة الخاصة بها. فهي من جهة اولى قد تعين على جلاء وجه شبه عميق ، على صعيد بنيوي، بين مقومات القصيدة ومقومات الاسطورة لكنها ، على صعيد آخر مختلف ، يمكن أن تعاين على أنها تعكس دافعاً تكوينياً قديكون لا واعياً لدى الشاعر لاضفاء الحياة والحيوية على مشهدالخراب واليباب فالشاعرهنا لا يقدم صورة لفظية لمشهد قائم في الواقع الخارجي ،ولا « يحاكي » الواقع محاكاة دقيقة صادقة، بل انه ليخلق واقعا طرياً كل الطراوة ومجرداً تجريداً مطلقاً . ولذلك فان ما يخلقه لا يمكن ان يكون اعتباطياً خالياً من الدلالة الإشارية . وفي الحق أن هذا الخلق كشف لرؤيا أكثر عمقاً وغوراً ، وأكثر جوهرية وأساسية من الرؤيا التي يوحي بها المستوى السطحي لوحدة الاطلال كما تفسرها الدراسات التقليدية .

— ٥ —

حاولت فقرة (٤– ٢) ان تحدد ما أسمي هناك القيمة الدلالية (السيمانتيكية) لوحدة الاطلال ، وكان ضرورياً أن يقدم التحليل المسهب الذي قدم لأسباب ذكرت فيما سبق ؛

لكن ثمة سبباً آخر دعا الى الاسهاب . وهو ان تحديد القيمة الدلالية لقصيدة ما يمثل الخطوة المهمة الاولى في عملية مناقشة بنيتها. ولا يكفي على الاطلاق ان يترجم بيت من الشعر الى صيغة تقرير نثري لمعنى . وهنا قد يتعثر تطبيق التحليل البنيوي للأسطورة على الشعر ، لأن هذا التحليل ، كما يتجلى في عمل ليفي – شتراوس ، يركز على الفكرة ، او المضمون العاري المجرد ، او « القصة » القائمة في القصيدة .وقد تكون القصة بحد ذاتها كافية في الأسطورة لتحديد القيمة الدلالية وحزم العلاقات التي ستشكل أساس تفسير الاسطورة . الا انه – رغم ان كلا التحليلين : تحليل الاسطورة وتحليل القصيدة يهتمان بشكل أساسي بالقيمة الدلالية والعلاقات في الاسطورة والقصيدة – فان التحليل الاخير (للقصيدة) ينبغي أن يناقش عناصر من القصيدة قد لا تكون أساسية في تحليل الاسطورة . والقيمة الدلالية للقصيدة ، والعلاقات الداخلية الفاعلية فيها لا تحمل وتنقل عن طريق القصة المروية فيها فقط ، بل عن طريق عناصر متعددة ومستويات متداخلة تنبع من البنية اللغوية المعينة التي تتجسد فيها القصيدة (٢٣) . وكما لوحظ من قبل،فان دور اللغة في الشعر مختلف جوهرياً عن دورها في الاسطورة. وقد أدرك ليفي – شتراوس نفسه هذا المحور الأساسي وعلق عليه أهمية كبيرة (٢٤) .

يمكن الآن تسجيل القيمة الدلالية وحزم العلاقات المميزة في التحليل المقدم فيما سبق في مخطط بسيط (مخطط I) . يبدو أن التقرير الجوهري ، أو المضمون الجوهري ، لوحدة الاطلال يشغل نفسه بعملية التغير ، بحركة الزمن وتأثيره الجذري في الواقع . وسيصاغ هذا المضمون في اطار عمودين يجلوان طبيعة التغير الضدية أو المفارقية : التغير من حيث هو فاعلية موت (قوة موت) والتغير من حيث هو فاعلية حياة (قوة حياة) : التدمير والإخفاء/ البناء واعادة الخلق .

مخطط (I)

التغير	التغير
القبيلة تهجر الديار (بحثاً عن الماء والكلأ)	الماء يجف
القبيلة تتجاوز الموت وتبقى	السيول تجلو عن التربة
التربة يباركها المطر	التربة عارية
النباتات تنمو	لا نباتات
الحيوانات ترد الاطلال	لا حيوانات
الحيوانات تنتج وتتكاثر	لا إنسان
الحيوانات آمنة، سالمة، تعيش في تناغم وسلام مع أطفالها	الطبيعة ميتة موتاً أبدياً، ولا تجيب الانسان السائل
الزمن يتغير من حلال إلى حرام	الشاعر تهجره نوار
	غياب السعادة: لا أطفال، لا توالد
	لا خلق للحياة
	الزمن يتغير من حرام إلى حلال
الحياة	المـوت

يجلو المخطط (I) (التغير – الحياة / التغير – الموت) تصور الشاعر الأساسي للزمن، وهو في الجوهر والنهاية تصور للحياة والموت. فالتغير تجسيد جلي لثنائية ضدية :

فهو القوة الموسمية التي تدمر وتبتّر ، لكنه في الوقت نفسه القوة التي تخلق وتجدد الحياة. والحياة والموت يتزامنان (ويوجدان وجوداً متزامناً في المكان) في حركة الزمن وحركة الانسان إذ يهجر الأرض التي جفت وماتت ، بحثاً عن أرض جديدة تهب الماء والمرعى والقوت . ولا يقوم الانسان بأي جهد لجعل الأرض تمنح مالا تخلقه الدورة الموسمية ذاتها في التربة ، فالزراعة ونمط الحياة الزراعية المستقرة غائبان غياباً مطلقاً . وتفعل الثنائية الضدية المشار إليها على أكثر من مستوى : (١) الانسان / الطبيعة (٢) الانسان / الحيوان (٣) الانسان (ذكر)/الانسان (أنثى) . ويمثل التغير والدورة الموسمية ثنائية ضدية لكل من هذه العناصر افرادياً ومن حيث هي أطراف في وحدات ثنائية أيضاً .

هكذا يمثل الوجود المتزامن للحياة والموت الرؤيا الأساسية لهذه الوحدة المكونة من وحدات القصيدة ، على الأقل . إلا أن هذه ليست هي الرؤيا الكلية للوحدة ، ذلك أن كلا من الانسان والحيوان يبرزان في ضوء يوحي بأنهما يلعبان دوراً توسطياً (Mediation) بين الحياة والموت . ولا ينفي هذا التوسط الموت من حيث هو الحقيقة النهائية ، بل يحاول أن يؤكد استمرارية الحياة : بالنسبة للانسان بتقسيم الزمن إلى حلال وحرام وبالبحث المستمر عن مصادر جديدة للماء والمرعى والقوت ، وبالنسبة للحيوان بالبحث وبنتاج الصغار . وإنه لعلى درجة من الأهمية أن تكتنه القصيدة كلها من أجل أن يكتشف ماإذا كانت هذه الرؤيا للزمن ، للواقع ، للموت والحياة رؤيا القصيدة الجوهرية من حيث هي كل متكامل وبنية تعني ، أو لم تكن .

٦ —

حين يطبق المنهج المتبع هنا في التحليل على القصيدة كلها ، فانه يجلو العملية التي تفصح بها القصيدة عن ذاتها وتتكون ، ويمكننا من أن نرى أن القصيدة تنمو وتتقدم عبر الثنائيات الضدية والنقطية التي تنتشر خلال نسيجها كله (كما ستؤكد الدراسة المفصلة لشريحة الحيوانفي القصيدةفي القسمالثاني من هذاالبحث).وهذاالمبدأ يصف نمو القصيدة في كل وحدة مشكلة من وحداتها . إلا أن سؤالا جوهرياً يفرض نفسه حين يتقرر هذا المبدأ : هل تشكل العملية الموصوفة هنا جوهر نمو القصيدة من حيث هي بنية متكاملة كلية ؟ بكلمات أخرى ، هل ترتبط الوحدات المشكلة واحدتها بالأخريات ارتباطاً ضدياً ، أي بوصفها ثنائيات ضدية تتفاعل ، حين تشكل وحدات مكونة اجمالية (٢٥) ، بمصطلح كلود ليفي — شتراوس بالطريقة نفسها التي ترتبط بها الوحدات الابتدائية الجزئية (٢٦) التي تؤلف هذه الوحدات المشكلة ذاتها ؟ .

يبدو ضرورياً هنا أن تقدم صيغة عامة تنبع من دراسة الـ ١٥٠ قصيدة المشار إليها في فقرة سابقة . لقد أظهرت الدراسة الأولية أنه من الممكن أن يقترح أن القصيدة متعددة الشرائح يمكن أن تقوم على احدى الطريقتين التاليتين من التفاعل بين شرائحها المشكلة :

١ — يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط ثنائيات ضدية خلال القصيدة كلها (وهذه خصيصة من خصائص النمط (ت م أ) .

٢ — يمكن أن ترتبط الشرائح ارتباط بنى مفتوحة ، متوازية هي في جوهرها ذات طبيعة تكرارية ، لا لغوياً ، وإنما على مستوى العلاقات التي تتألف منها الشرائح . وهكذا

تمتلك البنى المفتوحة الخصائص ذاتها ، ويصبح تأثير الشريحة المفردة تأثيراً تكثيفياً وتعميقياً لدرجة الحدة التي تمتلكها الرؤيا الأساسية في القصيدة ، وعلى مستوى أعمق ، يصبح تأثير الشريحة المفردة – وذلك أكثر أهمية – تأثيراً يؤكد « كونية التجربة » الأساسية في القصيدة. وهذه خصيصة من خصائص النمط (ب م ش) من النمط (ت و ب) .

في النمط (ت م أ) قد تمتلك أطراف الثنائيات الضدية وظيفة توسطية ، أو قد تؤكد امكانية تجاوز الموت والتسامي عنه ، دون نفيه . أما في النمط (ت و ب) من (ب م ش) فان الرؤيا ذاتها وحيدة البعد إلا أن كونية التجربة قد تعيد إلى القصيدة درجة ما من التوازن وتؤدي إلى تفريغ جزئي للتوتر . في القصيدة – المفتاح (وهي من النمط ت م ب) ، ترتبط الوحدات المشكلة بالطريقة (١) أي بوصفها أطرافاً في ثنائيات ضدية ، كما سيتضح في الفقرة ٧ – ١ .

٧ –

سيكون مجدياً ، في هذه المرحلة من تطور الدراسة ، أن يوجه شيء من الاهتمام إلى ظاهرة على درجة قصوى من الأهمية أشير إليها بايجاز أثناء تحليل وحدة الأطلال ، هي وفرة المزدوجات والثنائيات الضدية (المزدوجات ثنائيات لفظية العلاقة بين طرفيها ليست علاقة ضدية) على مستوى البنية اللغوية السطحية الصرف للقصيدة . وسأعزل الآن هذه الثنائيات بنوعيها (ثم أناقش دلالتها البنوية في فقرة تالية ، وأرتبها في جدول تشير الأرقام الواقعة إلى يسار الصفحة فيه إلى رقم البيت الذي ترد فيه الثنائية :

١ – محلها ومقامها (١)

٢ – حلالها وحرامها (٣)

٣ – جودها ورهامها (٤)

٤ – سارية وغاد مدجن (٥)

٥ – ظباؤها ونعامها (٦)

٦ – نؤيها وثمامها (١١)

٧ – أسبابها ورمامها (١٦)

٨ – واصل خلة صرامها (٢٠)

٩ – صلبها وسنامها (٢٢)

١٠ – عصيانها ووحامها (٢٦)

١١ – نجح صريمة ابرامها (٢٩)

١٢ – سومها وسهامها (٣٠)

١٣ – قدّمها . . . عرضت (٣٣)

١٤ – مصرع غابة وقيامها (٣٥)

١٥ – ارضاعها وفطامها (٤٦)

١٦ – الأنيس سقامها (٤٧)

١٧ – خلفها وأمامها (٤٨)

١٨ – حدّها وتمامها (٥٠)ه

١٩ – وصال . . جذامها (٥٥)

٢٠ – لهوها وندامها (٥٧)ه

٢١ – ترجى نوافلها ويخشى ذامها (٧٠)

٢٢ – نوافلها . . . ذامها (٧٠)

٢٣ – أنكرت باطلها وبؤت بحقها (٧٢)

٢٤ – عاقر أو مطفل (٧٤)

٢٥ – يعطي . . . حقها ومغذمر لحقوقها (٧٩)

٢٦ – سنّة وإمامها (٨١)ه

٢٧ – كهلها وغلامها (٨٥)

يجلو هذا الجدول طغيان الثنائيات الضدية عبر القصيدة . وبالاضافة اليها ، فان ثمة مزدوجات لاتشكل ثنائيات ضدية (٢٧) لكنها مهمة أيضاً على الأقل لأنها تسهم في نمو القصيدة وخلق نسيج لغوي يتشكل في سياق هذه الرؤيا للواقع بوصفه كينونة ذات وجهين تخللها جدلية (ديكالكتيكية) ذات طغيان مطلق . هل تفرض هذه الثنائيات اعتبارات شكلية مجردة كالوزن والقافية ؟ إنني لأميل إلى رفض هذا التفسير لسببين : (١) أن هذه الظاهرة (الحركة ضمن الثنائيات الضدية) تنبع من لباب بنية التجربة المتجسدة في القصيدة نفسه ، ولذلك فان من الطبيعي أن تطغى الثنائيات الضدية على المستوى السطحي للبنية ، (٢) أن الثنائيات الضدية والمزدوجات مقومات أساسية في الشعر الجاهلي كله ، كما أظهر في دراسات أخرى لبنية هذا الشعر ، بينها دراسة متقصية لمعلقة امرىء القيس أشير إليها في الهامش الأول من هذه الدراسة . وهكذا فان من المحتمل أن تكون الصيغة المشهورة «خليلي» « ياصاحبي » وما شابهها من مزدوجات (قفا ، أبلغا) تعبيراً لغوياً مباشراً وصريحاً عن رؤيا الواقع من خلال الثنائيات الضدية والعملية الجدلية . ومن الشيق أن الثنائيات والمزدوجات خصيصة من خصائص الشعر الشفهي في تراث أمم أخرى ، كما أظهرت الدراسات النابعة من منهج ميلمان باري وألبرت ب . لورد في تحليل الشعر الشفهي . إلا أن هذه النقطة تستحق معالجة مستقلة ولن تتقصى هنا .

يمكن إظهار كون علاقة المزدوجات والثنائيات الضدية ببنية التجربة المتجسدة في القصيدة — المفتاح علاقة دالة بنيوياً بتحليل توزيع الثنائيات ، وفرتها وقلتها ، في كل وحدة مكونة اجمالية وبمحاولة تفسير هذا التوزيع ويجلو مثل هذا التحليل حقيقة مهمة هي أن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حد من ورودها في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال من أشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت ، أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه . ويظهر هذا بوضوح في الوحدات : الأطلال ، حمار الوحش وأتناه ، البقرة الوحشية وولدها (الثنائيات ١ — ٩٥ —١٧) . والثنائيات الضدية أقل عدداً في الوحدات التي يطغى عليها كلياً ، أو تقريباً بصورة كلية ، التناغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة ، ولقيمه وأسلوب حياته بقيمها وأسلوب حياتها ، ومثل رحلة نوار مع قبيلتها ، ومثل مشهد توالد الحيوانات في الأطلال وعيشها الآمن المتناغم مع أولادها . وفي الواقع أن الثنائيات الضدية تختفي تقريباً من المستوى السطحي للبنية في الأولى من هذه الوحدات (الشاعر — القبيلة) ولاتبرز إلا حين يشير الشاعر إلى الخصائص الضدية لقائد القبيلة وإلى الحفاظ على الحياة ومواجهة الموت وتأكيد الاستمرارية والديمومة (٢٤ — ٢٧)

القسم الثاني في العدد القادم وستثبت الهوامش في نهاية الدراسة .

نـزار سليـم فـي تـاريخ الـريـادة الفنيـة

القصة العراقية

القسم الثاني

العراق
الأقلام
العدد رقم 2
1 فبراير 1989

د. علي جواد الطاهر

الفأر

و«الفار» عنوان لقصة شاب (هشام) يعطي دروسا خاصة (في الهندسة) لشابة (خديجة) في الساعة الرابعة من كل اثنين وخميس. وقال مال احدهما الى الاخر دون إعلان للميل ومصارحة بالحب.

وفي يوم اقترب فيه موعد الدرس وتاهب الشاب للخروج من غرفته راى فاراً تحت السرير، فرفع الوسادة ليضربه بها عندما تحين الفرصة. وقد حانت فاهوى بها عليه دون أن يتمكن منه. وتكررت الحال ثانية وثالثة ورابعة على غير جدوى حتى مل «الاثنان» فعاد الأول الى كتابه بينما مكث الأخر تحت السرير، وحين خرج يبحث عن منفذ في الباب ظل هشام يراقب حركاته فراها رشيقة ومضى يفكر في الحياة التي تنبض في هذا الجسم الصغير الدقيق، واجتاحه إحساس غريب من الرقة والحنان والعاطفة ـ والحنين» وتغير موقفه لان «في هذا الجسم الصغير قلبا يخفق». وشغله التامل الجديد عن مراقبة ـ الساعة حتى إذا صعد الفار على المنضدة واقترب من الساعة تنبه (هشام) الى انها الرابعة،فخف يغذ السير الى بيت خديجة.

اما خديجة فقد استبطاته، وغرقت في هواجسها وتناقضت خواطرها بين ما يمكن ان يكن لها هشام، ومالكن هي له فعلاً من شعور ... وبينما هي كذلك إذ وصل هشام وسلم واعطى هو الدرس وتلقته هي بوجه اخر، حتى اذا انتهى عملت على ان تخطو خطوة جديدة فقد «شاقها ان تعرف كيف يبوح هو بسره، إن كان هناك سر» فوقعت يدها على يده وهي ترفع آخر ورقة على المنضدة، واطبقت يده الأخرى على يدها» «وتضاربت في راسه الافكار، واجتاحه إحساس غريب من الرقة والعاطفة ....»الخ وبلغ الذروة من حدة الموقف وانتظرت خديجة مثلا من مالوف آيات الحب التي سطرها الأدب على مر العصور، ولكن الرجل ـ الشاب، وهو في منطلقاته الجديدة وشغله الشاغل بالفار الذي لايقل عنده عنها، اجاب ببساطةالمطمئن الى صحة قوله الراضي ببلاغة تشبيهه دون ان يفكر بما ينافر به المالوف المقرر الذي لا يعرف الناس غيره. قال «اتعلمين ... انك تذكرينني بفار رايته هذا اليوم قبل أن أتي» فسحبت يدها وانتهى كل شيء في نفسها واطمانت الى سخف الرجل والى انه بعيد عنها وعن ان يناسبها ويكون اهلا لحبها. وحاول ان يتلافى الموقف فزاده تعقيدا فتركته غير آسفة عليه.

هذه هي القصة ـ الاقصوصة في مجملها، وهي على «تفاهتها» ذات ابعاد جسيمة منها ان الانسان قد يتحول من قاتل الى محب لما همَّ بقتله، ومنها ان المخلوق التافه المحتقر الذي هو الفار لوتاملته لوقفت على دقة صنعه. ومنها ان الناس ليسوا سواء، وهشام هذا نمط خاص منهم له تصوراته وافكاره ومفهومه عن الجمال والفن، وهو يرى الجمال فيها دق صنعة، وسواء لديه في ذلك الفار والانسان وقد يكون هذا شذوذاً، ولكن في فلسفة الجمال ما يسنده، وهو حاصل. واذا حصل فلا يفهمه الأخرون كما هو، لان الآخرين، هؤلاء، ينطلقون من قواعد تقليدية ومفهومات مقررة يستحيل ان يدرك الواحد منهم السلامة في موقف يخالفهم فكيف ! إذاً ـ تدرك فتاة محبة قليلة ـ التجربة وجه الشبه بينها وبين الفار، يعقده من تحسبه ـ أو تريده ـ حبيباً محبًا . يستحيل! ومن هنا تخرب العلاقات ويسوء التفاهم فاذا الحب مقت والنظر شزر والوصل قطع. وهذا هو ما حصل فعلا لدى خديجة إزاء هشام ....

واذا توسعنا ـ قليلا ـ راينا ماهو حاصل بين المجتمع في عمومه وبين من ارتضوا لانفسهم اسم «جماعة الوقت الضائع» ناهيك عما هو حاصل في نظر اولياء هؤلاء الشباب «التافه» الى ابنائهم وهم يطلبون لهم من السلوك ما هو مقرر ومن المطامح ما هو معروف. والمسالة قابلة للتوسع لانها صادرة عن «علم» من أعلام «الوقت الضائع». ولكننا نبقى عند اضيق المعاني وانها امر يقع، وفي الناس من يرى الدقة في خَلْق الفار فيراه جميلا ويرق له ويحن اليه، ويذهب الى ان يشبه فتاة محبوبة عنده عزيزة على وجوده بذلك الفار، اما وجه الشبه لديه فلا نقاش فيه: الدقة في الخَلْق، الجمال، القلب الصغير الذي يخفق في الجسم الصغير. وما في الموقف من غرابة، او سخرية اذا حسبت السخرية فيه، واذا كان من سخرية فليس من الموقف وإنما من الموقف المضاد، وممن يرى الغرابة في غير موضع الغرابة: وانها لسخرية ولكن ليس من البطلين فالأول محكوم بجديدة ولا عيب فيه، والثاني (الثانية) محكومة بقديم مجتمعها وما هي بمسؤولة عنه وانما القديم، المقرر، المتمكن، غير العقول الذي يلح على انه العقول هو محط السخرية ... السخرية فلسفية ان شئت، ومن مواضعات وليس من اشخاص! هذه هي الأقصوصة ـ القصة، وما كان

يمكن ان تكون لو كانت من بنات الوهم: فهي واقعة فعلا، ويؤكد العارفون انها في صلبها واقعة فعلا. [٤٠]

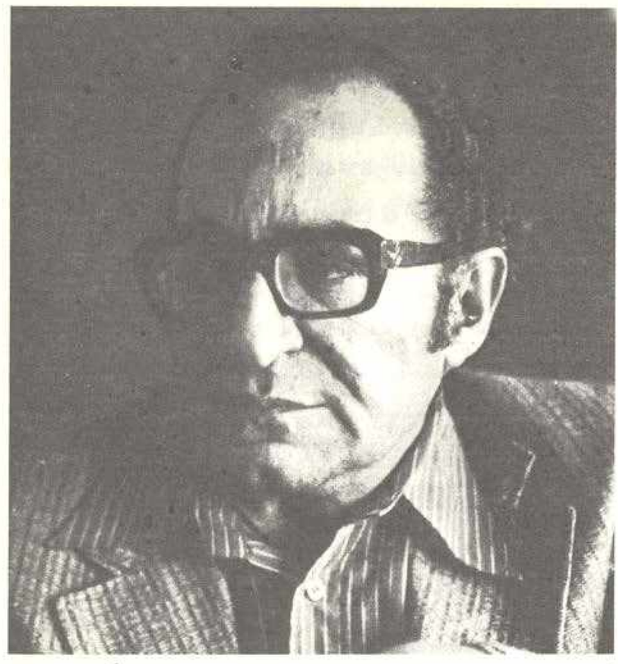
وزاد من اتخاذها قصة ـ وإخراجها مخرجا ادبيا، ان الكاتب (وهو صاحبها الشرعي) ينطلق ـ وصحبٌ له ـ من مفهوم مقتنع به ـ على خلاف السائد في قومه ـ خلاصته ان توافه الاشياء كعظائمها في السبب والنتيجة، الم تر كيف فعل الفار وكانه عامل ضخم في تهديم علاقة حب كان يمكن لها ان تنمو وتنمو لو لجا هشام الى التشابيه المفخمة التي اعتاد حوكها صنّاع الكلام فقال لخديجة: اتعلمين؟ انك وجودي وحياتي واحلامي واننا اعظم إنسانين على الارض وفي السماء. اه يا ملاكي الذي سلب لبي وشغل عقلي فما ليلي ليلا وما نهاري نهار! واه لو تعلمين شوقي وتحرقي الى الساعة الرابعة وما اعد لها من دقائق وثوان. واذا كنت تاخرت فبسببك. لقد اعترضني السبع فخيرت نفسي بين ان استسلم له واخسرك وبين ان انقض عليه فاقتله واربحك، ولقد هجمت مستمداً القوه من حبي لك وشوقي اليك ولا اخالك إلا قابلة عذري.

ولكان جواب خديجة عندئذ معلوماً، في اقصى درجات الاستجابة ولكن هشاماً من عالم آخر، عالم جديد اختلفت نظرته الى المالوف ولا يتستر بالزيف فحصل الذي حصل وانتهت القصة بالفراق قبل ان يتم اللقاء. والقصة في مجموعها تبدو «تافهة» من اولها الى آخرها. فما قيمة «الحدث» قياسا للذي جرى ـ ويجري ـ في المجتمع والسياسة والحروب الطاحنة، وقياسا الى روايات الحب الخالد.؟ ولكنها لدى اصحابها ليست تافهة فهي حياة ووجود وحقيقة ودرس بليغ، ناء بعبئه فتى وفتاة بفعل من غرارتهما وحسن ظنهما وقلة تجربتها في الحياة. وخف الذي يستطيع الكتابة منهما الى القلم والورق يصرّ من بلواه وينقل ما تعلمه الى الآخرين كمن ينقل سراً من اسرار الكون، سراً كبيراً جدا في مظهر صغير جدا، ودر ساً بليغاً يعلم المتعلمين التامل والتريث وإعادة النظر فيما توارثوه فلم يعودوا يرون غيره ولم يعد أُفقهم يمتد الى ابعد من حدوده خارج الزاوية الحادة.

وإذا كان هذا الفتى قد ملك مع القلم والورق تمرينا سابقا في الكتابة وفهما خاصاً للحياة وعلما سليما بالقصص ... فانه يجد في المادة الخام التي بين يديه ما يكفي للاستفادة من التمرين السابق والانسجام مع الجديد من تطلعات الفن القصصي.

وان لفهم «عصري». صحيح انه قائم على الحب، وموضوع الحب قديم، ولكن حب من نوع لم يالفه قومه يؤلف قصة لم تملك مثلها الألسن.

وكانت قصة تجمع الطرافة الى العمق، وتضع حجراً ـ مع شباب يتحفز للتجديد في الشعر والقصة والنقد ـ الاساس الجديد. فيها الوصف بقدر والادارة بدهاء والحركة التي تزيد عنصر الحياة. وفيها مناجاة النفس والحوار واللفتات النفسية واستحضار الغائب وتبادل الضمائر بين المتكلم والمخاطب وعلاقات ظاهرة لما لا يبدو ظاهرا ... وتامل في المصير يبعث على التامل في المصير ... وما قد يبدو عبثا وما قد يورث تشاؤما ... غير ما يجب ان ياخذه الناس بنظر الاعتبار مما لم يعتادوا اخذه! وتسير القصة رخاءً لا يشي شيء منها بالصناعة لما تشيع من روح وحياة ولما يتسع اليه الحدث الفردي من المعنى الجمعي، ولما يمازج



العاطفة الجديدة من فكر جديد يساق هينا غير متعمل بعيداً عن الغرور والادعاء والمباشرة.

إنها من تحف القصة العراقية بل العربية وتصلح لان تترجم إلى اية لغة اخرى. ولم لا وفيها هذه التجربة ممزوجة بتلك العاطفة والفكرة؟ ولها هذه الادارة الخفية؟ واذا كانت سذاجة فهي سذاجة بحسب حسابها، واذا عدت «تافهة» فهي ليست تافهة.

وحسن الادارة يبدا منذ البدء، فما تكاد تقرا «رفع الوسادة فوق راسه وانتظر دون حراك ...الخ» حتى تحس بانك تقرا قصة. فهذا بدء قصصي دون شك، بعيد عن المقدمات التاريخية او التعليمية، وفيها ما يستفزك في هدوء متطلعا الى ما وراء «رفع الوسادة» وماذا وراءها ؟

التربص بالفار ليضربه بالوسادة فيقتله ...

وهذا جديد في عالمنا القصصي الذي غرق في «كبريات الحوادث» مباشرة وضجيجا وماذا بعد التربص؟

الملل ..

وماذا بعد الملل ؟

ترك الفار يسرح ويمرح باحثا عن مخرج ... خاضعا لمراقبة تتآلف معه شيئا فشيئا، وحين يكون «رافع الوسادة» (هشام) من نوع جديد من الناس في فكره ومسلكه ... ازداد أُلفة ورأى في الفار ما لم يره الآخرون «واخذ ... يفكر في الحياة التي تنبض في هذا الجسم الصغير الدقيق، واجتاحه إحساس غريب من الرقة والعاطفة والحنين. إحساسه هذا الذي يخالجه كلما راى شيئا جميلا دقيق الصنع ...»

ارايت قبله من راى الجمال في «الفار»؟ اما هو فقد رآه لأنه إنسان من نوع خاص رقيق المشاعر يسكب ما في الانسان على ما اعتاد الآخرون عده اتفه المخلوقات. فما هو (هشام) من اولئك الذين لا يحكمهم الآ المنطق الموروث والتقاليد المتداولة وكبريات مواد الفلسفة. إنه من نوع خاص، وقل جديد على قومه. جديد في قومه وإن لم يكن جديداً في غيرهم من جانب

آخر من الناس تعددت تجاربهم وتنوعت فلسفاتهم وآدابهم واتسعت نظراتهم وآفاقهم، وخاضوا من الفكر كل مخاض ولم يعد لديهم الواضح واضحا والخفي خفيا. ثم انه من الطراز الذي تخامره الرقة «كلما شاهد شيئا صغيرا يوحي بالحذر والخوف من العطب .... ويذهب بالتامل حد المسالة ومناجاة الذات «ترى لماذا يقتله ؟ اتراه يفكر مثلنا؟ »

وكان يمكن ان تطول مراقبته فيسنح في تاملاته ويستحيل عمله عندئذ تاملات فقط، واذا اردت سلك عمله حينئذ في نوع ادبي سلكته في المقالة التي لم يسع اليها. ولكنه لم يمض في التاملات الى اقصاها فتجنب - بذلك - الاملال والمبالغة، وغيرّ مجرى قلمه فعطفه عن المقال الى نوع اخر سعى إليه هو القصة، والقصة تتطلب اللمح وتستدعي حسن التنقل

واذا كانت هذه الصفحات مرحلة، فلابد من مرحلة اخرى، واذا هي هيات المشبّه به، ووجه الشبّه فلابد من المشبّه والاداة ... وقد تهيا هذا على وجه طبيعي، لانقاش فيه، فرافع الوسادة محب صامت ولابد من الانتقال الى هذا الذي يشغله ويجري فيه لينهي به قصته، وقد جرى حتى كان ما كان من فض الطرف الثاني للصمت المتبادل، فكان حوار قصير ولكنه قصصي فني يقتضي الفن والنظر ان يكون قصيرا لانه ينزل الستار على ماساة يحسن بالمشاهدين حمل بذرتها ومواصلة الاهتمام بها. وهو - اي الحوار - غريب عرض معرض المالوف لأنه صدر في سذاجة منسجمة تمام الانسجام مع ما عليه المحب «رافع الوسادة ....» ذي المنطلق الذي صار فيه قاعدة فلسفية هو الرقة التي تخالجه كلما راى شيئا جميلا دقيق الصنع. لقد كان الفار كذلك، فاجتاحته الرقة، ولم يبق إلاّ ان يعلن التشبيه كاملا: «إنك تذكرينني بفار رايته اليوم» وهو قول غير مقبول في المتداول من الاعراف ولا يمكن ان تقبله «حبيبة» جهدت في ان تبدو جميلة في عيني من تحبه وتسعى الى اجتذابه على النمط المالوف في تاريخ الحب مجتمعا وقصصاً وشعراً. ووقع ماوقع، وما كان لمثل هشام من القدرة ما يتدارك به الموقف لاطمئنانه الى حسن ظنه. واذا حاول التدارك زاد الطين بله :«لقد كان فاراً جميلا» !

وهكذا ختمت القصة على احسن ما يكون: بسوء الفهم، وبالسوء الفهم من نتائج كبيرة في العالم إن ورد تافها هنا في قصة يراها الناس تافهة!

القصة - إذا - قصيرة، كانوا يسمونها اقصوصة - وهي وحدة شعورية واحدة قد يحسها ناقد وحدتين(١١) ويُسقط ما حسبه صحيحاً على العمل الادبي ويعده عيبا، او عيبا كبيرا !

ولا ارى «الناقد» على صواب، لو تمثل الموقف جيداً لراى نفس هذا الفتى الغض هي هي مع الفار ومع «الحبيبة»، والقاسم المشترك لديه: الجمال الناتج عن دقة الصنع، والحياة التي تنبض في المخلوق الدقيق الصنع. لم يكن من لون بين الطرفين، فهما كلٌ في ذاته، وقد عكس هذه الكلية بدهاء مطبوع لم يحد شكا لناظر في العمل الفني من حيث هو في باطنه والى الجمال الفني من حيث كونه في كل مكان .. بعيداً عن منطلقات خارجية وقواعد تلوكها كتب تعليم الفن القصصي او تعلم نقده:

اتريد التحاما في قصةِ اكثر من التحام المشبّه بالمشبّه به، وهذا هو المتميز ها هنا. اما انك لاترى وجه الشبه فذلك متروك لك ولاسيما اذا انطلقت من احدى الفلسفات الكبرى التي تبني العالم بناء منطقيا عقلانيا. اما القاص فقد رآه وجربه وجلاه في يسر ودقة وإخلاص وصدق إنها متلاحمة محبوكة، ويصعب ان ياتي ذلك طواعيه - كما يبدو وفطرة دون قراءات لقصص عالمية ناضجة مبدعة ودون فكر ادبي له حظه في مناقشة عملية الخلق القصصي، ودون ملاحظة ووعي لنسب الاجزاء، ودون تامل في العمل قبل البدء وبعد الانتهاء. التامل حاصل. ويبقى مقدار التشذيب فانه يقل ويكثر بحسب اختمار التجربة وصحة المنطق وسلامة التصور السابق. ولابد من ان يكون صاحبنا قد مرّ بهذا كله، وبما هو منه وما هو اليه. ولايبعد - ولم البعد؟ - ان يكون قد الم بتوجيهات فنية وتجارب فنانين، وملاحظات نقاد(١٢).

والقصة متوفرة على شرائط ادكار الن بو (١٣)، فانت منذ البدء تدرك انك تقرا قصة، وخلال سيرك وحتى تنتهي بعيداً عن الزيادة او النقصان. واذا كان البدء سمحا متواضعا، فانه لافت للانتباه لا يخلو من غرابة وهذه الغرابة تسير معك خلال القصة، ولكنها ليست الغرابة المفتعلة، المستحيلة الوقوع لبعض الناس من ذوي الامزجة الخاصة - والعامة كذلك - فالبطل من البشر ... وتخدم هذه الغرابة في اجتذاب القارىء واستثارة فضوله من دون لجب حتى اذا بلغت الخاتمة، وهي غريبة لو جاءت منقطعة عما سبقها، رايتها منسجمة تمام الانسجام مع الجو الذي خلقته القصة، فمن كان يطيل الوقفة مع الفار ذلك الطول ليس بالفتى المحنك باكاذيب الحياة، الملحاح في كسب قضيته بكل وسيلة. ومن يعجب بدقة صنع الفار يعجب بدقة صنع المحبوب. ثم إنه سيخيب في ابلاغ قصده الى من لا يلتقي وإياه في الراي وتغلبه غرارته. اما هي فسلكت سلوك اية فتاة - ساذجة ايضا - في مثلِ مفهومها اختلاف مفهومين بين هشام وخديجة ... واخلاف مفهومين في الحياة بين جديد طليعي وقديم ساكن يستحيل الالتقاء بينهما شان ما هو حاصل بين «جماعة الوقت الضائع» والتقليديين المحافظين المنطقيين: اجل، يمكن التوسع بالاستنباط - بغياب الحديث عن المؤلف نفسه.

وهذه فضيلة. اخر للقصة - الاقصوصة، وهي فضيلة الاعمال الفنية الوطيدة الباقية على الزمن. انها تعطيك من نفسها الكثير على صغرها كلما نظرت فيها، وتعطيك الجديد كلما اعدت النظر، وربما اعطتك ما لم يضعه صاحبها فيها قصداً وعمدا:

يزيدك وجهه حسنا إذا مازدته نظرا(١٤) وهاانتذاترى ما يمكن ان يكون من قصد المؤلف المباشر، وهو نقل تجربة مرّبها قاسية هزته هزّاً، فتاملها فاختمرت فجاء يعرضها بفن ليحقق له هدفا يسعى إليه في مطمحه الادبي. وفي التجربة - من حيث هي تجربة - براءة ونظر خاص للجمال وغزل وطيبة وبعدٌ عن احابيل الحياة اليومية. وفيها حب، حب بالمعنى الحقيقي، وبمعنى اوسع للاشياء كلها، للمخلوقات كلها. والحب الحقيقي متبادل، ولكنه بحكم مجتمع له قواعده وقوانينه وتقاليده ورهبته - ظل صامتاً، يحيِّر صاحبه. وقد راينا حيرة الفتاة وهي تنتظم صاحبها وقد تاخر عن موعده، وراينا حيرة الفتى وقد سُقط بيده(١٥) عندما ازجىٰ عذره من منهج جديد او عندما جهله الطرف الثاني.

اشياء كثيرة في هذه الاقصوصة الصغيرة مما قصد اليه المؤلف

مباشرة او غير مباشرة، ومما يمكن ان يقع عليه الناقد منبثاً بين السطور. اترى الكاتب ذهب ـ منذ البدء ـ الى ان تكون قصته درساً له ولغيره؟ اتراه رسم الدعاوة لوجهة نظر خاصة فيها اشياء من «وجودية» الاشياء مصيراً وعبثا وموضعا للسخر؟ ممكن . والاقصوصة تحتمل ذلك وماهو منه واليه مما يؤلف سراً من اسرار إبداعها وعاملا من عوامل بقائها

ويلما ابدعها إن وَجَدَت ـ التجربة شكلها المنبثق عنها، الممتزج بها. وقلما وَجَدْتَ هذا الشرط متوفراً كالذي رايته هنا. فهما شيء واحد وكيان واحد الكلمة في دلالتها القريبة والبعيدة، نقية مختارة لمكانها المناسب فهي بليغة بالمعنى القصصي الحديث بوضوحها وسلاستها ودعك من فصاحة متفاصحة. والجمل سمحة تسيل عذبة وتلتقي مع بعضها لتكون جدولا يجري رخاء. والفقرات ياخذ بعضها من بعض في طواعية ويُسر لازيادة في كلمة ولانقصان في جملة ولا خلل في نقله. ويتعب من يحاول ان ينقص او يزيد. واين تراه يفعل ذلك في الخبر ام في المناجاة ام في الحوار، انه يتعب حتى لو بحث عن كلمة حوارية يضعها حين قال الاستاذ المحب لتلميذته المحبة.

ـ اتعلمين ...

فقالت:

ـ ـ ...

وفي هذا ما يدل على ان المؤلف يعي بناءه حجراً حجرا ويعي ما يحتاج اليه الحجر من جص او اسمنت ومن تناشز احيانا كالذي بين محاولة قتل الفار والتامل في جمال خلقه، ومن تناظر كالذي انتابه بحضرة الفار وبحضرة التلميذة فقد اجتاحه الاحساس الغريب في كل من الحالين.

ويصل الى الخاتمة في تمكن وتدعو حدةُ الموقف الفتى الطيب القليل التجربة الى فقدان سيطرة عقله الواعي فيدع اللاوعي ينطلق، واذا نطق قال ما يمكن ان يخالف به المالوف وما لا ينتظره الشخص الثاني، ويكتمل لبناء.

يصعب ان يتهيا هذا «الكمال» لفتى شاب لم يمارس الكتابة القصصية، ولاتكفي اقصوصتان نشرهما في مجلة الأديب»[46] لممارسة، فلابد من ممارسة «طويلة» وقد علمنا ما كان من شان اسرته والصحافة البيتية وجماعة الوقت الضائع.

وهذا وحده ـ ايضا ـ لا يكفي: حتى لو اضفت اليه القراءات الكثيرة والتجربة الخاصة التي قامت عليها القصة، فقد كان مثله كثيرون، وفي الكثيرين طلبة كليات واقسام ادبية عربية وانكليزية لا يقيمون بناء مقالة تعرب عن حال يعانونها.

اريد ان اذهب الى ان الفتى «المولود سنة ـ ١٩٢٧) موهوب، موهوب فنانا بالدلالة العامة، وموهوب قصاصا بالدلالة الخاصة.

وطبيعي ان نتصور المدى الواسع الذي استقطبته مجموعة «اشياء تافهة» من احاديث «الجماعة» والاصدقاء والاقارب ... ولنا ان نتصور المدى الذي احتلته «الفار» من ذلك الاهتمام ...

وها هوذا صديق بارز (هو عبد الملك نوري) يخف للكتابة في مجلة الاديب البيروتية عن المجموعة فيستحضر صورة لنزار سليم وهو يقرا «الفار» على الصحب ثم ينص على «المتعة التي» استشعرها «عند قراءة قصة «الفار» وتلك الدعابة القاسية التي تنتهي بها القصة»[47]

وعارف عراقي اخر بالجماعة وبالمجموعة وبالقصص يعيش في القاهرة ويحرر في مجلة الثقافة (هو غائب طعمة فرمان) يكتب عن «اشياء تافهة» باعجاب يذكر يمكن ان يكون خاصاً كما هو عام ولكنه يرى ـ كما مر معنا وقدمناه ـ ان المؤلف «يربط بين موضوعين لاتجمعهما اية رابطة فتضطرب الريشة إذ ذاك، ويتحول الجو الى برود» ![48]

واستغرب طالب ماجستير (عبد القادر حسن امين) «العاطفة التي زاوجت بين الفار وقوام الفتاة بجامع الدقة، واذا كانت عين الفنان لاترى ذلك امراً مستنكراً فالكثير من الناس لا يتذوقون ما يتذوقه ولا يرون الجمال فيما يراه»[49]. وهذا قليل في الحكم على القصة، وهو حكم من الخارج وعلى غير انبثاق من العمل نفسه.

وكان اديب لبناني يعد للدكتوراه في باريس (سهيل إدريس) وقف عند مجموعة نزار سليم ولكنه اكتفى بقوله: («ومن قصص نزار سليم الناجحة «الفار)[50] ـ وهذا قليل منه عليها!

وطبيعي ان يقف ـ بعد ذلك ـ عند المجموعة و«الفار» منه من يسعى الى دراسة القصة العراقية دراسة منهجية واذا كان المنهج يذكر الدارس بنزار سليم وقد يهيء من يتذوقه ويتذوق قصة الفار .... فانه قد يهيء من لايتذوقه ويخضعه لمحاكمة عقلية منطقية قد تلبس لبوس «الاخلاق» وقد تضيع قصة «الفار» و «المجموعة» كلها في خضم ما يستعرض اولئك المؤلفون من مجاميع. ولن يقف هذا عند حد في الحكم او في الزمن[51].

٣ ـ اربع قصص أخرى في مجموعة أشياء تافهة

الفار اولى قصص المجموعة، والقصص غير مؤرخة لنعرف الاسبق والالحق، من هنا لزم متابعتها كما هي في تسلسلها من الكتيب

وتاتي، بعد الفار، نصيب، وهي مذيلة بدمشق واولى ان ترجع كتابتها الى اواخر الاربعينيات حيث كان هناك، واولى بحادثها ان ترجع الى بيروت ـ ولا فرق في المسافة بين دمشق وبيروت، ولكن الفرق اجتماعي وبيروت اولى بمجرى الأحداث.

العنوان «نصيب» وله في القصة معنيان، المعنى الذي يتبادر الى الذهن وهو «الحظ» كما يتردد على لسان «البطل»[52] وكما هو مطمئن الى سوء «حصته» منه، والمعنى الذي ياتي فيه الحدث مداراً للحظ اقصد «اليانصيب»، ان تشتري «بطاقة» بمبلغ «زهيد» املا ان تربح مبلغاً كبيراً تغير به نمط حياتك من ضيق الى سعة ومن عسر الى يسر ... وحالات خاصة اخرى فقد يكون عزباً فتتزوج ويكون لك اطفال وبيت وحياة اجتماعية بعد تشرد ووحدة وهذه الحالة التي سميناها خاصة هي حالة البطل مرتبطة منذ البدء بالحظ الأسود الذي يعلم مطمئنا انه ملازمة ولا منه حتى حين تتهيا فرصة غير منتظرة للفكاك من الحاجة.

شاب تغريه بائعة «يانصيب» بشراء ورقة، وللبائعة من التمرس بمهنتها هذه، غنج مفتعل وتقريب الربح الخيالي الى الحقيقة ... واضافة الى ما قد ياتي ثمرة لاحتراف اخر اسوا حالا من الاحتراف الأول من الناحية

الاخلاقية في الاقل ...

يُغرىٰ، فيشتري ـ وهو يائس من حظه ـ بفعل من إلحاح البائعة الذي اورده الكاتب حيّا واقعيا ولامفر من الوقوع في حبالته وقد مزج بالعطف عليها لما تلاقي من ابتزاز الاخرين:ـ

وقارب الحظ ان يبتسم فقد فازت ورقته لدى السحبة بالجائـزة الاولى ففرحت البائعة آملةً بان تحصل منه على هبة او اكثر من هبة.

والتقيا وتاكد من فوزه فاختلى بها ليفاجئها بمشروع لم يمتد اليه خيالها ولم يسمح بالامتداد اليه واقعها الاجتماعي المهين: الزواج منها، والسكن في بيت واحد مستعينين بمادة الجائزة ... فسعّر المشروع فيها الاحلام بحياة فيها «الاستقرار والكرامة والمشاركات الانسانية».

وتَسْأَلُ هل يقع هذا؟ ولك ان تشك، ولكن القاص عرض الحال التي عليها «البطلان» بما يبعد السؤال والشك. ولاباس. وافترقا على موعد اللقاء في اليوم التالي ويكون قد احضر الورقة وقبض الثمن» ...افترقا وهي تحلم وتتخيل الحياة البيتية الجديدة، وهو يبحث عن الورقة فلا يجدها.

وتسال اتقع هذا؟ ولك ان تشك، ولكنه لا يستحيل وإن بدات كفة الخيال ـ ان لم نقل الافتعال الذي يشير الى ان القاص هيا سلفا فكرة سوء الحظ، وربما كان هو نفسه يرى سوء الحظ فيما ياخذ لنفسه، ويدع، وشرع يجمع لها المادة والخطوات،وكان شراؤه بطاقة يانصيب مفتاح ذلك الخيال ...

التقيا، ولكنه جاءها حزيناً مردداً: «لقد قلت لك مرارا انه لا حظ لي لقد اضعتُ الورقة، واعلن لها انتهاء العـلاقة. والاعـلان منطقي لان العلاقة قامت على شرط لم يتحقق

ولابـاس ... ويمكن ان تقف القصة عنـد هـذا الحـد ويظل «الشرف»حكراً على الفتى السيء الطالع، ولايبعد ان يقع مثله في الذي وقع فيه ...

ولكننا وقد لمحنا ان للقاص هدفاً ابعد، جزءاً من فلسفـة عامـة، تحسن الظن بمن لم يعتد منطق الناس ان يحسن الظن فيهم ... وفلسفة خاصة تسميهـا وهي حالة اجتمـاعية الفتهـا القصة الغـربية (غـادة الكاميلية ـ مثلا (ثم اصطادتها القصة العربية ـ العراقية واقرب امثلتها «ضحايا» ذي النون ايوب/ ١٩٣٨ ... ان هـذه التي ترونهـا ساقـطة وتحكمون عليها بالاعدام المطلق، ليست كما ترونها لانها إنسانـة، لها قلب، ولها مثل ...ولها ولها ...

لمحنا ذلك .. ولم يكن اللمح عبثا، وها هوذا القاص يبدو وكانه اقام قصته كلها، واقعها وخيالها ـ على هذا التقليد «الانساني» الجديد ... فما كان الفتى «الطيب» يعلن انها العلاقـة ويبتعد قليلا حتى نـادته صاحبته تعرض عليه حلا «شريفاً» اخر: «إن فقدنا البطاقة فما الضير، وتعرض عليه «الاقتران»، فيدهش اول الامر، ويبكي فرحاً وغزت عينيها الدموع إذ راته يبكي وقالت:

ـ والآن مارايك بحظك ؟

وابتسم قائلا:

ـ فلخر.

وتنتهي الأقصوصة ـ وهي اقصوصة فعلا ... اقرب الى الحكايات الشعبية منها الى القصة الحديثة، واكبر مكان لها من الحداثة هذه الموجة الرومانتيكية ـ الواقعية في العطف على «بنات الهوى» والدعوة الى رفعهن بالمعاملة الى درجة الانسان الذي من حقه ان يعيش في كرامة لما له من طهر في نفسه وطيب في فطرته ولما هو عليه من ضيق بمرارة عيشه

والموضوع موضوع، ولكن الاعتراض على ما يؤدي مثله ولاسيما لدى تناوله بدءاً من الفكرة اولاً على يد شاب لما يتمكن فنه وفكره ـ اليه من مفاجات ويستلزم من اصطناع، كذلك، في مجتمع كمجتمعنا وهذا هو الذي حصل في «نصيب» إنها لاتقنعك، واذا كان من صحيح يصدق فيها فهو ما كان خارج الغرض الذي انتهى بزواج من «بائعة هوى»، وانما في وسائل بائعة اليانصيب في الاغراء وتعرضها لمشاكسة هذا وملاحقة ذاك، وطمع من يملك النقود او من يملك النفوذ، وفي تشاؤم يكتنف الكاتب في نفسه فردية واجتماعية، وفي وهم مثالي يرجو به حصول الاصلاح ينقذ البيه حين يشتد الواقع

الخلاصة ان الاقصوصة جـرت مثالا اكثـر منها واقعـا، وحالة، متمناة اكثر منها منفذة. واذا مرت خلال ذلك فقرات نفسية حسنـه مما تخيله الكاتب مسكوبا على تلك «المراة» او منبثقا من ذات ذلك الشاب ـ الذي يمكن ان يكون المؤلف نفسه بوجه من الوجوه وفي مرحلة من مراحل شراء البطاقة ـ فان تلك الفقرات لا تعوض عن التكلف السائد والهدف الذي لم يبلغ بصـاحبه التمـرس بحيث يظهـر محتمل الوقـوع قابـل التصديق.

لقد بذل نزار سليم جهده في ان يجعل من «الفكرة قصة، ولكنه لم يستطع ان يفارق كثيراً حكايات العجائز للاطفال، ولم يبلغ من الوهم بما يرضي قارئا حديثـا فضلا عن مفـاجاة الخـاتمة[٣٣] انهـا، خارج صـور استبطانية متصورة، ليست بشيء يذكر من الفن القصصي، واذا طرب لها ناقد ما فبمقدار رؤيته الغرض الاخلاقي وحده، ولاغرو ان قال إنها «رائعة بنزعها الانسانية»[٣٤] ولم يطلق الروعة إطلاقا .....» ومن هنا فهي ليست رائعة من حيث هي قصة وفن، ولكن هذا الناقد يظل يلح على الانسانية: «فقد كتب عليها ان تعيش الى جـانبه تجـاهد معـه في معركـة الحياة، وتصارع وإياه هذا القدر الذي جمعهما بالشقاء. انها قصـة ـ مؤثـرة بانسانيتها وبما فيها من نزوع الى مثـالية رائعـة لاتني تهدهـد احلام الشبـاب المكافـح،»[٣٥] وليته تنبـه اونبه الى مـا يقتضيـه الفن في هـذه «الانسانية» فضلا عن ان هذه إنسانية «مثالية» كما ذكر، وقل إنسانية صدقة، ولو فرضنا جدلاً ان بائعة اليانصيب وفت بالتزاماتها وكانت ـ لسبب واخر ـ كما اراد لها القاص فمن يضمن العشر من معشار الباقيات اللائي فقدن ـ بحكم المهنة ـ العاطفة والرحمة والنظرة السليمة والنفس النقية ؟! ولو فرضنا ان القاص هنا اصلح «واحدة» فمن الذي ينقذ المئات والالوف ولاكثر من ذلك اما قرا اودرس ان الخطا من النظام الاجتماعي كـلا وليس في فـرد من مـلايـين، وان الاصـلاح الواقعـي لا يكـون مثالياً ... وانمابتغير النظام الاجتماعي كله ...

وقال دارس في اقصى الثناء عليها: « ...فيها دعوة جميلة الى العمل المجـدي وتطليق الاوهـام والتضافـر على كفـاح مصاعب الحيـاة»[٣٦]. وهوكلام علم عائم لا يخرج عن انها «دعوة» ودعوة فقط، والدعوة وحدها

لاتكوّن فنا! كيف كيف التقى هنا «كفاح مصاعب الحياة» مع «تجاهد معه في معركة الحياة هناك؟ وموضوع الكفاح والجهاد غير وارد لان المسالة في اساسها: الحرمان. ذاك شاب محروم من المراة، وهذه امراة محروم من البيت. اما الكفاح والمجاهدة فغير واردين او غير مقصودين في القصص، وهما في قصة الناقدين او الناقد اكثر مما هما في القصةنفسها.

قلت إن الاقاصيص غير مؤرخة، وهذا يترك مجالا للاجتهاد، ويبدو لي ـ على هذا ان «نصيب» كتبت قبل ما سواها من اقاصيص المجموعة ، فهي اوصل بالتراث القصصي الحديث الذي وجد الشباب انفسهم عليه ممثلا بذي النون ايوب وسار عليه عبد الملك نوري في «رسل الانسانية ـ ١٩٤٦» ومثله نزار سليم حيث لا معدي له عنه.

واذا رجعنا ـ مرة اخرى ـ الى ذيلها، ورابنا «دمشق» امكن ان نربطها بما نشره في الأديب (١٩٤٩) مذيلاً بدمشق بعنوان «مجموعة اسطوانات» والقصتان متقاربتان في الواقع والهدف، وفي القصتين فتاتان مضطهدتان، فتاة مجموعة الاسطوانات تكسب عيشها بما يضعها في موضع نظرات الاخرين واطماعهم وتلبية طلباتهم من الاسطوانات التي يطلبونها، وفتاة «النصيب» تكسب عيشها بسقوط اكيد ... وللاثنتين عواطفهما الانسانية ومطامعهما بالعيش الكريم ... ولكن «مجموعة الاسطونات» اكثر انسجاما بين البدء والختام واقرب الى التصديق فيما فعلته الفتاة إذ ثارت على نفسها وحطمت الاسطوانة شاعرة بذل وضياع .. وانتهى عند هذا الامر فما خطبها ـ بعد ذلك ـ لنفسه صعب المقهى ولا تقدم «طامع» بطلب الزواج منها ....

الاقرب الى التاريخ ان تكون القصتان في وقت واحد او متقارب هو سنة (١٩٤٩) او ما حولها ... واقرب ال الظن ان تكون القصتان قبل «اشياء تافهة» نفسها، واشياء تافهة اقرب الى «الفار» روحاً وفنا. وقد راينا الفار، فلنر «اشياء تافهة» التي صدرت المجموعة باسمها. «واشياء تافهة» (ص ص ٤٩ ـ ٥٨ ص) «كالفار» وزيدَ في بيان اثر السبب التافه غير المقصود الذي يعدل العامل الفعّال الكبير المرسوم، وإلا فالحكاية وما فيها ان موظفا (مستخدما) في دائرة يحب قطة الفها الفة عطف عليها ورعاية لها كما يرعى اي مخلوق، وازداد العطف وتضاعفت الرعاية عندما ولدت هذه القطة في الدائرة فصار يعطف على صغارها عطفه عليها ـحتى إذا راى هرّاً يقترب من الصغار لياكلها، ولجَّ في الاقتراب .. لم يجد بدأ من خلع حذائه وتصويبه نحوه. وهدفه واضح مقرر مرسوم هو الهر ليس غير، ومنطقه منطق مقرر «ان الحياة لم تجعل شيئا بعيداً عن المنطق والمعقول فالذي استطاع ان يجري هذه الاكوان في افلاكها بمثل هذه الدقة والتركيب الهندسي لا يمكن ان يشط فيخلق شيئا لمجرد العبث ..»

هكذا كان ... شانه شان العقلاء من قومه، الوقورين، الهادئين المؤمنين بالقضايا الكبرى ... الجادين ... ولكنه لن يبقى كذلك، وسيكفر ويقلب المنطق راساً على عقب لتجربة صغيرة جداً ذات دلالة كبيرة جداً. إنه حين صوّب حذاءه هادفا الى ضرب الهر وإبعاده عن الجريمة ... وكان المفروض ان يصيب الحذاء هدفه الذي قصد اليه الرجل المستحضر الاحتمالات المنطقية كلها ولكن الذي حدث أن الحذاء اتجه نحو «السكرتير العام» فاصاب راسه ... وكانت النتيجة المباشرة عقوبة «الرامي» بفصله من وظيفته. اما النتيجة الكبرى والاشد خطراً فهي مادت اليه هذه العملية الصغيرة من قلب تفكير الموظف المستخدم راساً على عقب إذ ارته فساد المنطق القائم:

«المهم انك تفهم من هذه الأشياء التافهة من حبك للقطة ومن لعبة الهر ومن عقوبة السكرتير العام اشياء كثيرة مخيفة ترعب .. اشياء تدل على ان الحياة عبث وانك في هذه الحياة تحاول ان تحيا وانت مؤمن بشيء لكن سرعان ما يتحطم ذلك الشيء ....»

بدا «البطل» إنسانا سويا، منطقيا، كما هو المالوف المطلوب في التقاليد والمجتمعات المستقرة .. ولكنه انتهى شاذا، متمرداً، كافراً طليعياً، وجوديا (عبثيا).

وهذه النهاية هي البداية، التي يمكن ان يكون المؤلف قد قصد اليها ... ولم يكن ادراكنا «ادراكاً غامضا جداً انها تود ان تعبر عن فكرة العبث في الحياة».

وقصته بذلك تبين لنا مثلا على طلائع الوجودية في العراق. وطلائع موجتها معروفة في العالم، مقترنة بالحرب العالمية الثانية ـ كما اقترنت الدادائية والسريالية قبلها بالحرب العالمية الاولى.

وعواملها هنا في الشرق هي عواملها هناك في الغرب «استمع الى المذياع والى حديث الناس في كل مكان ماذا ترى ؟؟ حروب وقتل، ودسائس وآلام .. لماذا؟ لان العالم قد فقد عاطفة الحب، هاانتذا قد بلغت الثلاثين، بل زدت عليها، ماذا فهمت من الحياة؟ لا شيء ..(...) وها انا في نهاية عمري والعالم لايريد ان يستقر».

واذا قربنا تاريخ كتابة «اشياء تافهة» بنهاية الاربعينيات كنا على علم بهذه الوجودية النافذة اليها بعد ان خرجت من فرنسا الى العالم كله، والى مصر فالعراق .... وعرف العراق فيمن عرف سارتر وكامو ... وعرف شباب من نوع جماعة الوقت الضائع المصير والاختيار والعبث ... وهم على استعداد تام لمعرفته والانسجام معه ... وإلا فكيف يعاقب الرجل المستخدم بتلك القساوة وهو لم يرد الا الخير بل لم اتجه الحذاء نحو راس السكرتير العام وهو يقصد الهُر؟ لابد من خطا من النظام القائم والمنطق المستقر ... ولنبحث عن الحقائق الكبرى في التجارب الصغرى اي في «الاشياء التافهة» وسنجد من «الأحداث» ماترفعه دليلا ونعلنه احتجاجا ...

ونعود الى البناء العام فنراه جيداً، رسم مخططه سلفا.. والحادثة في حدودها الصغرى مما يقع: رجل يحرص على صغار القطة فيدفع عنها الجريمة بحذائه ثم اتخذ ذلك المصغر اساسا للتكبير كان يكون الحدث في دائرة رسمية وان يقع الحذاء على رأس المدير.. وطبيعي إن يجر التكبير الى شيْ من الاصطناع.. وقد جر هنا فعلا، ولكنه بقي غير صارخ بحكم من حذق الفنان وغلبة النظر الى الفكرة على جزيئات الحدث..

مع رعاية للتنقل ... والحوار .. والمناجاة واللغة فهي لغة فكر عند الفكر ولغة انفعال عند الانفعال .. تستوعب المطلوب نابضاً بالحياة في سهولة ويسر وبعد عن التنطع والتقعر.

ودعت جملة الحال في قصة «اشياء تافهة» ناقداً يفترض به ان يكون طرفاً للوجودية ولليأس ـ لو ادركهما في القصة ـ دعته الى ان يراها «خير

اقاصيص الكتاب لان ريشة الفنان تـانت فلم تضطرب ولم يـدركها الفتور»[٥٦].

ونحن معه في ريشة الفنان ولكننا لسنا معه في تفضيلها على الفار وفي ان ريشة الفنان قد اضطربت في «الفار» ... وادرك ناقد آخر يهمه الاصلاح والتفاؤل من اجل الطبقةالمسحوقة ما في موضوع القصة مما يجب الا يكون: « .... إنها تحوي فلسفة بائسة، ساخرة من الحياة (...) هذه السخرية ناجمة عن تحسس نزار بـرادءة الاحوال الاجتماعية والسياسية وعن شعوره بالقصور في المساهمة من اجل هذه الاوضاع السيئة، ولذا فهو لا يملك إلا ان يسخر ويضحك (...) الفنان في نظري يجب ان يساهم مساهمة فعلية مع بقية ابناء شعبه لأجل إزالة العوائق التي تقف في سبيل تطور الشعب ونيله حرياته. ان عليه ان يفهم سير العالم وسير التطور التاريخي »[٥٧]. واكتفى ناقد اخر من «اشياء تافهة» بما «يدرك القارىء [منها] إدراكا غامضاً جداً انها تـود ان تعبر عن فكـرة العبث في الحياة»[٥٨] ولم يزد. ولم يكن الادراك غامضا فالعبث صريح وقد ورد بحروفه: وللمرء ان يبدرك ما وراء العبث الظاهر من ضيق بالأوضاع القائمة ...

ورآها اخر قد «جاءت سطحية يغلب عليها الوصف الخارجي دون الافاضة في تحليـل احاسيس الانسـان في مواقف كـالتي تطرق اليها الكاتب»[٥٩]وما كانت القصة على هذه السطحية!

الخلاصة أن اشياء تافهة كالفار في كثير من الاشياء ولكنها دونها كمالاً وانسجامـا واقتصاداً في الكـلام، فماذا تكـون من «الفار» ـ وقـد اتخذناهـا معيارا قصـة ـ «اشباح بـلا ظلال» و «اشبـاح بـلا ظلال» (ص ص ٥٩ ـ ٦٦ ص) صورة من صور التشرد الظالم الذي وقع على الفلسطينيين عام ١٩٤٨ فكان المقيم من العرب قلقا عـلى المهاجـر وكان المهاجر قلقا على المقيم وكان الذي لجا الى دمشق لا يعرف عما حل باللاجئ الى بغداد ..وحين استحال اللقاء والتواصل عمدت إذاعة دمشق على انه تكون وسيلة يوصل بها المهاجرون صوتهم ودليل وجودهم الى ذويهم من الذين بقوا على ترابهم وممن انتشر في الوطن العربي ... واللقطة التي «اصطادها» الكاتب بارعة، مقدرة بقدر على فن القصة القصيرة إذا تمكن الكاتب من المفهوم الصحيح والادارة اللبقة مع التاثر الحق الصادق. وقد تهيا كل اولئك لنزار سليم وهو القريب من موطن التاثـير حيث اقام في دمشق طالبا للحقوق ...

وقد حازت القصة رضا من سمعها ومن قراها. قال عبد الملك نوري: «لقد عاد نزار يتلو علينا شيئا من قصصه ونحن جلوس في غرفة اخيه الفنان العراقي المعروف «جواد سليم» (...) وتمر امامنا اشباح قاتمة. «اشباح بلا ظلال» (...) انا امينة ملحس صحتي جـيدة» (...) وتتسجم في ذهني كارثة فلسطين بكل دقائقها وتفاصيلها ويغـلي في صدري الحقـد الدفين على المستعمرين وعلى مـاجوريهم من السـاسة المتنفـذين (....) واحسست بعيني تبتلعان بعض ادمعهما. وقد تجددت هذه التجربة في نفسي عندما قرات القصة في الكتاب ...»[٦٠].

ولم يجانب عبد الله نـوري الصواب وزاد من تـاثره وإعجـابه مضمون القصة في انسانيته وفي فضحة جرائم الاستعمـار. ويستقطب المضمون هذا في عمومه الانساني وخصوصـه القوميـة مدار اعجـاب المعجبين.

قال دارس ناقد لبناني :« ولاشك في ان اروع اقاصيص المجموعة هي «أشباح بلا ظلال» التي تجمع حالات نفسية متفرقة في وقفة وقفتها فتاة فلسطينية امام مذياع دمشق لتطمئن اهلها البعيدين عن صحتها، فتتواتر امام ناظريها رؤى كثيرة تحمل كلها طابع الفجيعة التي خلفتها في نفوس العرب كـارثة فلسطين وفرار اللاجئـين. قصة تهتـز بالعصبيـة والسخرية وتفيض دمـوعا ونقمـة، وفيها شـابان يضـربان امثـولة في البـطولة الفذة حـين يابيـان مغادرة الارض التي «تحمـل ذكريـاتهمـا ومجدهما ويؤثران ان يموتا فوق تربتها قريري العين. والحق ان موهبة نزار سليم في خلق الجو النفسي المتوتر تتجلى في هذه القصة خير ما تتجلى، فضلا عن انه يتابع فيها فكرة نبيلة هي في صميمها رسالة» [٦١]ا . هـ

والقول سليم في حدود كثيرة ولكني ارى وراء الحكم بانها الاروع مسائل خارج الفن القصصي نفسه ومن ذلك كـونها تعـالج صفحة من القضية الفلسطينية التي يهتز لها كل عربي باي وجه صدرت، والفكرة نبيلة، ولاشك في نبلها وإنما الخشية لدى الحكم ان يتدخل هذا النبل في إطلاقه.

ويتضح الامر لدى دارس آخـر فيقول :«اشبـاح بلا ظلال» (...) وخلال ذلك يعرض القاص صوراً قائمة من حياة اولئك البائسين، ويسخر سخـرية خفيفـة من موقف الدول العـربية لاعتمـادها عـلى المذكـرات الاحتجاجية ويهزا من هذا العالم الذي يبسخره الذهب لخـدمة بعض الاغـراض الدنيئة، فيعميـه عن الحق ويصم اذنيه عن نـداء الضمـير والعدل. ان موضوع هذه الاقصوصة بالغ الاهمية وهو جدير بان يحظى بعنـاية الكتـاب التامـة (...) والقصـة هي السـلاح الاول (...) هـذه الاقصوصة، وإن كانت (...) صوراً مقتبسة من واقع مؤلم قد ضم بعضها الى بعض حتى بدا كيانها مضطربا وحبكتها واهية، الا ان ما فيهـا من إحساس بآلام الظلم والاعتداء يرفعها فوق مستـوى الكثير ممـا يكتب الاخرون»[٦٢].

ولا يبدو على النـاقد الثـاني متابعـة النـاقـد الاول، وإن اتفقا في الخضوع للموضوع. وكاد الخضوع يذهب بالاول كل مذهب فيبعده عن نظره في البناء، على حين بالغ الثاني في الحط من البناء

ولم يقف غائب طعمه فرمان وقفة خاصة عند المضمون، وجار في وقفته عند الشكل حين راى «الريشـة الفنانـه تضطرب (...) فتتحـول الصورة الى ظلال باهتة ينقصها التنظيم والتاني»

والحق إنهـا جديـرة بالاعجـاب لموضـوعهـا وللفن الذي اديـر الموضوع عليه بين البـداءة والنهايـة. وماشغلتـه «امينة ملحس» من مسـاحة خـلال ذلك لدن تقدمهـا الى المذيـاع وبكائهـا وتعليل بكـائهـا وتصوراتها وانفعالاتها ، وتواتر الافكار، المتقاربة بين الهجرة عن الارض والمكث عليها ... والهرب والبقاء. والمؤلف صـادق التاثـر، اعترضتـه الوجودية بماتثير من افكار تؤلب على تصرف العـالم الحاكم، ومنـطقه الذي لم يعد منطقا!، واذا كان الموقف من حيث هو اكبر من العبث فان استمراره على ما هو عليه بين انتصار الباطل وخيانة الزعماء وتشريد

الطيبين ... يمكن أن يؤدي الى النظرة العبثية ـ او يلتقي معها ـ كما أدت الحرب العالمية باهلها لما يسوّد من النظرة ويشيع من الياس ويرهب من المصير.

وفي القصة إشارة تخدم المؤرخ منها «دمشق» و بردى» وفي ذلك ما يسمح لتصور مكان الكاتب من القصة. وقد رايناه من قبل في مثل هذا العام ـ بعد كارثة فلسطين ١٩٤٨ ـ في دمشق ورأينا غلبة العاطفة الانسانية عليه انذاك في «مجموعة اسطونات» ثم في «نصيب» وكانه ابتعد قليلا عن «ترف» المقهى السويسري ...

الفكرة نبيلة والبناء فني والمؤلف متاثر كما يقتضي المنطق فالقصة ـ اذا ـ جيدة. والاتفاق على ذلك حاصل ويحصل ويبقى الاختلاف في الدرجة. ومرجع الاختلاف في الدرجة يعود الى النظر في قلم الكاتب نفسه فانه ليبدو كما لو لم يبلغ السيطرة التامة وان الكاتب ربما تكلف هنا واطال هناك .. اي إنما ليست على «التمكن» الذي جاءت عليه «الفار» وان بقيت في المختار مما كتبه العرب في موضوع فلسطين واشك في أن يكون قد كتب مثلها جودة في زمانها ... والى امد بعده غير قصير.

إنها ليست افضل فناً من «الفار» وليست اكثر تمكنا من «اشياء تافهة» واذا كنا قد قابلناها مع قصتين من المرحلة التي نسميها الدمشقية فكانت «الاوطد» وقد يجد نقاش ... فاننا يمكن ان نقابلها سلفا بقصة غير دمشقية وزادها الفضل دون نقاش ... تلك هي قصة «عقب سيجارة» وعقب سيجارة (ص ص ٦٧ ـ ٨١ ص) قد تكون لعبة وهم قائم على الحرمان بقدر ماهي واقع موغل في الحرمان. فمن المضحك حقاً «ان تحتفظ يوماً بعقب سيجارة» ولكن هذا المضحك مبك عندما يكون واقعا، ولا نكاد نشك في وقوعه حين لانشك بالحرمان واثار الاحباط عندما لا يملك صاحبه خياراً غيره وعند اولياء التجارب عندما تكون من غير تجربة.

فتى يتردد على أسرة حتى صار واحداً منها. وفي الأسرة فتاة اسمها انيسة، ويتردد معه على الاسرة ـ كذلك ـ «ابن عمهم وهو شاب مهندس واخر (...) كان مدار فكاهاتنا ومزحنا ...»

و«البطل» يعرف انيسة منذ الطفولة، ولكنه لم يعرف انه يحبها الا عندما تناولت منه سيجارته لتشعلها له «وقبل ان تعيدها اخذت نفساً منها ثم قدمتها لي وهي تبتسم».

وهذه هي الذروة في الحال، وطبيعي ما يتفرع عنها من احتفاظه بعقب السيجارة اعتزازاً، ومن فتحة صنبور الخيال فاذا هو يحبها كما تحبه، وهو مفضلٌ لديها على المهندس. ومن ثم فكل شيء لديه جميل محبوب وهو يعود الى بيته، ويتمثل صورتها وهي تشعل السيجارة فيعمق الصورة ويوسّعها ويوغل في تفسيرها لمصلحته. ويبقى اكبر همه ان يعود سريعا في اليوم التالي ليفتح فصلا جديداً في تاريخ الحب.

وعاد، فكانت المفاجاة الفاجعة لديه وإذا انيسة والمهندس في الحديقة يتبادلان عبارات الحب الحقيقي ؛ وعقب السيجارة مدار الحديث الذي سمعه باذنه. المهندس يقول: «اريد أن افهم لماذا اشعلت السيجارة ؟» وانيسة تجيب: «لاثيرك ...» ويتعالى ضحكها.

وتنتهي القصة كما هو طبيعي.

ولنا ان نقدر المصيبة التي وقعت على «البطل» والخيبة والاحباط، ولوم النفس على تصوراتها و«فطاراتها» ولابد من انه عاد ادراجه دون أن يشعر به الحبيبان او ان يابها لعودته أدراجه.

لقد انتهت حيث يجب ان تنتهي ولو زاد النهاية سطراً واحداً لجاء ذلك السطر لغواً وتطويلا وجهلا بالنص القصصي.

وعناصر الفن القصصي في هذه الصفحات المحدودة غير قليلة .. منهااصطياد الحال نفسها لتكون حالا نفسية تزيد في طراوة القصة وعمقها وتوسيع عالمها. ولم تكن حادثة «عقب السيجارة» مفتعلة. فلابد من ان تكون واقعة، وليس في سياق السرد ما ينفي واقعيتها كما ان ليس فيه ما ينفي مقدرة خاصة لدى الكاتب في استغلالها وفي ان يسرب لدى الاستغلال عناصر اخرى للفن من اللغة والخيال ومن الوصف ومن انعكاس الداخل على الخارج حباً اوكرها، ارتياحاً اوساما ...

وقد يلاحظ ملاحظ ان الكاتب بالغ في الاثر النفسي. والملاحظة صحيحة تتبعها ملاحظة اخرى هي ان السبب في هذه المبالغة يجر الى مفاجاة الحل بحيث ياتي على عكس مايتصوره القارىء. وهذا منهج قصصي حاصل ارتبط الحديث عنه بموباسان، ولاسيما بقصته الحلية (٦٤). ولكن حصوله وارتباطه بكاتب كبير لا يسوغانه لما فيه من لعب على الاعصاب ولما يقتضي من افتعال المبالغة ولما ينطوي عليه من بقايا الحكاية البدائية ولما قلل الزمن من قيمته كما توطد الفن القصصي وتثقف القارىء وذاع فن خاضع، ولكن الكاتب . فيما يبدو ـ خاضع للمعنى النفسي في القصة اكثر من المعنى الواقعي.

وملاحظة اخرى على كثره المادة الخام مما كان يحسن تنقية القصة منه. فقد بدث هذه المادة الخام متكلفة مرة كما هي في ثلاث الصفحات الاولى من حوار لا موجب اليه بين اثنين عن «فلسفة السجائر» ،ومزجت القصة الى المقالة او الحديث اليومي مرة كما في كلامه على نفسه قبل الدخول المباشر في صميم القصة وكانه يستبق الحكمة منها، ثم قوله ـ بعد نحو خمس صفحات «لاادري كيف ابدأ قصتي او بالاحرى قصة عقب سيجارتي ... فهذه مادة خام صرف يقولها القاص لنفسه ولايشغل القارىء بها (مستغرقا بها صفحة كاملة) ليبدا بعدها قصته. لو جرّد الكاتب قصته هذه من الزوائد لجاءت بنصف حجمها، ولجاءت ادخل في الفن، واذا كان الكاتب قد اطال وطوّل خوفاً من القصر الشديد، فهو على صواب، ثم كان بامكانه ان يزيد في طول ما هو داخل في الحدث وليس فيما هو خارجه.

وكانت مفاجاة الخاتمة مما بلغت نظر الناقد الذي تقدم خطوة في المفهوم الحديث عن عهد موباسان(٦٥). وراى اخر الخاتمة غير موفقة لتكلف غير مقبول فيها(٦٦) ولم ينص على المفاجاة بخروفها. ومن الدارسين من اهمل القصة إهمالا تاما وهو يستعرض «المجموعة» (٦٧) ومنهم من لم ينتبه الى مفاجاة الخاتمة وشغل نفسه بما ليس فيها من تحبيذ ـرآه ـ للتدخين(٦٨)

٤ ـ فيض ...وغيرها

توقف نزار سليم قليلا عن النشر ، وهو مشغول بالدراسة المزدوجة في كلية الحقوق ومعهد الفنون الجميلة(٧٤) وجد في كسب العيش اليومي (٧٥) ، توقف عن النشر واشك في انه توقف عن الكتابة وخوض قضايا الفكر في الادب والفن والحياة مع جماعته الادباء والفنانين ،

وبانتظار اول فرصة للنشر . وهاهي ذي تحين ، فيصدر سنة ١٩٥٢ مجموعته الثانية من خمس اقاصيص في نحو خمس وسبعين صفحة بعنوان «فيض» فيها غير الاقصوصة المتصدرة التي سميت بها المجموعة «فيض» : البيت على اليمين ، واربع (كذا) فلوس ، ودجاجة المسعدة . وقصة طويلة نسبياً تبلغ نحواً من (٣٥) صفحة باسم : اللحن الأخير .[٣٦]

وهو في الاولى والثالثة والرابعة يمنح مادته من بيئة الكادحين من فلاحين وصغار والموظفين ، الفلاح يزحمه الفيضان ويحمله على الهجرة ، الجابي في مصلحة الامانة تؤدي اربعة فلوس الى فصله ، وموظف كاد يقع عليه العقاب لغير ذنب يُسال عنه .

وواضح انه هنا يجمع بين اتجاهين جمعاً موحداً او كالموحد . الاتجاه الاول وهو السائد على القصة العراقية انذاك القصد الاصلاحي من صميم الواقعية الانتقادية وقرب من الواقعية الاشتراكية في بيان سوء الحال في البلاد واستهانة الحاكم بالناس وجور النظام ...مقابل الفقر والكدح والحاجة والتخلف . وهو الاتجاه السائد في الفكر والأدب والنقد والصحافة الوطنية . وطبيعي ان يخرج الكاتب فيه عن ذاته ويعرض مادته موضوعياً لانه يختارها ـ عادة ـ من غيره . وربما كان هذا «الغير» بعيداً (جداً) عنه لايقرّبه منه الاّ الاهتمام بالبحث عنه وخلق إنساني نبيل .

والاتجاه الثاني هو الفكرة المتمكنة ، من نزار سليم وكانه متميز بها ممن سواه ، القصد تصيد بسائط الاسباب ـ وقل توافه الاشياء ـ لاقامة الاقصوصة عليها في بيان لاثر هذه التوافه في امور كبيرة تجور على معنى الإنسانية كلها . وهل اصغر من اربعة فلوس ؟ وهل اصغر من دجاجة ؟ وتتضح التفاهة في «دجاجة المسعدة» على وجه أبرز وربما ذكرتنا ـ مع الفارق الفني ـ بالفار . ويقل مظهر التفاهة في «فيض» ولكنها كائنة الم يؤد الفيضان بالرجل الى ان يشغل بنفسه وحدها وهو يرى زوجته تغرق ! هي اشياء صغيرة او مايدخل في الأشياء الصغيرة التي تشغل الكاتب اكثر ممن سواه وينفذ منها الى السخرية بالمفهومات الخطا والنظم الفاسد وهوان الإنسان على الانسان ...

وفي نظرة اخرى الى الاقاصيص الثلاث تجد الاتجاه الأول اغلب عليها . ولو كانت الاقاصيص مؤرخة لأمكن تقريب مرحلتها من حياة الكاتب ومذهبه الفني . ولكنها لم تنشر مؤرخة ، مما يسمح بمجال من الخطا والصواب . وبمجال من الاجتهاد . وقد يراها راءٍ من مرحلة سابقة فهي ادخل بالسمة السائدة للقصص العراقي ممثلاً بذي النون ايوب من الشيوخ . وعبد الملك نوري من الشباب ، وهي لاتبعد كثيراً عن قصتي نزار سليم في مجلة الاديب ـ(١٩٤٧،١٩٤٩) ...

وقد يرجعها اخر الى مرحلة لاحقة بسبب من خفة موجة «الوقت الضائع» وبسبب من نقد وجهه شاب ، صديق مسموع الكلمة لمجموعة «اشياء تافهة» : «...الفنان في نظري يجب ان يساهم مساهمة فعلية مع بقية ابناء شعبه لأجل إزالة العوائق ..»[٣٧]

وتحملنا حال الجهل بالتواريخ إلى قبول الاقتراح الوسط الذي يوزع الاقاصيص على الزمنين ومابينهما وان فيها ماكُتب ليقرا ولكنه أُخِّر لدى نشر «اشياء اخرى» والرجل ـ على اية حال ـ لما تتمكن شخصيته ولما يطمئن الى منهج بعينه من فكر او فن ...وان كان ـ ظلّ ـ خيّراً في جوهره ، طيباً في عنصره .

وها هي ذي اقصوصة لاتمت الى المنهج الواقعي بسبب وانها ادخل بالعالم السريالي ـ العبثي ـ ولو قلت إنها تبلغ بالتفاهة اقصاها حد المجانية في الجنون لما ابعدت . تلك هي اقصوصة «البيت على اليمين» : رجلان ينزلان من الباص ، يسير الأول ويليه الثاني .وللثاني وجهة معينة نحو بيت معين ، ولكنه يسير والرجل الاول يسير قبله وربما التفت الى الوراء وابتسم . وجر ذلك الرجل الثاني «التالي» الى الشك ثم اليقين بان الرجل يريد به شراً ، يريد ان يقتله : فاضطرب لذلك ولم يهدا الا حين دفعه الى النهر فتخبط فغرق .

ولاتخلو القصة من طرافة . وقال صديق للقاص من «جماعة الوقت الضائع» : هي من خير ما في المجموعة [٧٨] وقال ناقد :«لعل قصة «البيت على اليمين» خير اقاصيص المجموعة» وزاد « ...قصة نفسية عميقة تذكرنا بمقاطع من رواية كامو(...) التي عنوانها «الغريب» .»[٧٩]

لاباس . والعملية كلها متوهمة ادخل بالامراض النفسية منها بالناس الأسوياء ، ومن ثم فهي شاذة ..

وتبعد كثيراً عن الاهتمام الواقعي .

اما القصة القصيرة ـ الطويلة نسبيا (اللحن الأخير) فقد قدمها صاحبها قائلا : «تعتمد هذه القصة على كونچرتو شوبان الأولى فهي تدور حولها ولاتشرحها . وهي تبين جانبا من حياة المؤلف إذ درس الموسيقى على يد جندي بولوني ايام الحرب العالمية الثانية ـ وما اراها شيئاً في عالم الفن القصصي وان مرت بها مواقف ومشاهد قصصية ، ورآها صديق للمؤلف من «جماعة الوقت الضائع» : «خير ما في المجموعة»[٨٠] واعجب بها استاذ غاية الاعجاب[٨١]

«خيرة» او «من خيرة» فما شيء من ذلك بمهم ، لان المجموعة كلها ليست بخير ، سجلّت تاخراً فنياً للكاتب ، ونعود الى ما «ربما كتبها» قبل ١٩٥٢ ، وماكتب في اواخر الاربعينات ، وقبل «اشياء تافهة» ومعها وحين هم بنشر المجموعة الاولى اختار احسن مالديه .وترك الباقي وكانه لايستحق النشر او لفرصة اخرى . واذا قال قائل : (لايحقق نزار تقدما كبيراً في «مجموعة فيض» فلم يحد عن منحاه في تناول الحوادث»[٨١] ففي كلامه مايمكن ان يكون الى جانب نزار فقد تدل «لم يحقق تقدما كبيراً» على انه حقق تقدما (صغيرا)، وما حدث هذا . وقد تشير عبارة لم يحد عن منحاه في تناول الحوادث الى ان منحى التناول هو كل شيء في الفن ـ هذا إذا صح انه يحد عن منحاه ، وصح انه لم يتاخر عن منحاه .

وذهب «ناقد» في «جماعة الوقت الضائع» الى ماينحو نحو الثناء على المجموعة وعلى تفضيلها على اشياء تافهة جزءاً إن لم يكن كّلا كان المادة التي الح عليها هي المهم في الفن القصصي ، قال :«...وبسهولة يستطيع

القارئ ان يتبين مدى الاختلاف بين محاولة نـزار في مجموعتـه الأولى «اشياء تافهة» وبين محاولته الثـانية في هـذه المجموعـة (..) فابـطال «فيض» اكثـر إرادة وتصميماً في اعمـالهم . فهم يدركـون مـايفعلون ، يدركون ويتحملون تبعات اعمالهم وقد انقذت هذه الارادة التي وهبها نزار لابطال «فيض» (...) من الصدف التي كانت كخشبة السندبـاد في «اشياء تافهة» ماغرق في بحر الاّ وانقذته باعجوبة سمجة كما هو الحال في بعض «مفارقات» توماس هاردي ...»(٨٢)

لم يكن ضعف الارادة في «اشياء تافهة» لينقص من فنها كما لم يكن سببا الى «الصدف» اذا كانت صدف على هذه الدرجة من البروز ! وحتى انت يابلند تطلب «الارادة» و«القسوة على الابطال» وترى الصدف حيث لاصدف ؟ ويفوتك بعد ذلك مافي فيض من سذاجة القلم وسذاجة الفكر وسذاجة البناء ...كنت احسبك تطلب «الفن» اولاً!

لا ، ليست المجموعة بشيء ، وهي الى ذلك ارك لغـة واكثر خـطأ وعامية وكان اهمالها خيراً من الاحتفال بها ، وطيها خيراً من «نشرها» فقد خفضت وكنا نريد الرفع ، واخـرت ونحن نطلب التقـدم ـ ولا احسب المؤلف جاهلاً بجوهر الامر والاّ لما تاخر عن النشر هذه المدة ...ولما اختار مواد «اشياء تافهة» قبل مواد «فيض».

واعجب استاذ ناقد غاية الاعجاب بمجمـوعة «فيض» فكـان مما قـال :(٨٣) «انها قـد منحتني لحظات ممتعـة(...) فالمجمـوعة (...) إذن مجموعة رسوم تتراوح بين صور زيتية (لما في قصة «فيض»...) وصور بالفحم (كما في قصة البيت على اليمين) وصور بالالوان المائيـة (كما في قصة اربعة فلوس) وكاريكاتورات خطت بقلم الرصاص (كما في قصـة دجاجة المسعدة) وموسيقى تصويريه (كما في اللحن الاخـير) وقصص الاستاذ تكاد تكون كلها مقتطعة من صميم المجتمع العراقي وهو يعرف ماهي النقاط التي يجب ان يلقي عليها ظلالا «وتلك التي يجب ان يمسها مساً رقيقا وهذا ايضا شيء قد تعلمه من فن الرسم وقوة الملاحظة التي يقتضيها فن الرسم...» . واخشى ان يرد هذا الوصف الى علم الناقد ان الكاتب قصاص رسام فحمل القصص من شؤون الرسم مالايحتمله هذا الى ان «الرسم» يرد في الفن القصصي طبيعياً ...حتى لدى من لم يكن رساماً من القصاصين ..ثم ماقيمة «الرسم» إن ضعفت «القصة» .

واقترب إعجاب الاستاذ الناقد بقصة «اللحن الاخـير» باعجـاب الاخرين وزاد عليهم حماسة «وقصة اللحن الاخير» هذه قصة فريدة من نوعها . واعتقد ان هذه المرة الاولى التي يطبق فيها قاص فن الايقـاع الموسيقي على القصة وهو فتح جديد للقصة العربية دون شك يحتاج الى براعة ودقة فائقتين ... واخشى ـ مرة اخرى ـ ان يكون الاستاذ الناقد قد اسقط الخارج على الداخل ، والا فلايكفي ـ ابداً ـ لنجاح قصة تطبيق الايقاع الموسيقى عليها . وربما جر التطبيق الارادي الى التكلف وهـو ماحدث . ثم إن القصة تؤخذ كلا .

إن اكبر فضيلة تذكر لمجموعة «فيض» كونها تبين سعي القـاص العراقي في البحث عن جديـد الشكل والمضمـون ، وان وجد في نفسـه الشجاعة (او الجراة) في ان يخطو عمليا هذه الخطوة واثقا من نفسه .

هـذه فضيلة تذكـر ، ولكنها إذ تـذكر يـذهب الفضـل ـ اولاً ـ الى المجموعة السابقة عليها «اشياء تافهة» لسبق زمني في الصدور واطمئنان في الفن . على اننا لانحول دون إعجاب من اعجب او اراد الاعجاب اذا كان قد قرا «اشياء تافهـة» قبلها واذا لم ينـطلق من علل خارجيـة كالرسم والموسيقى او الطول المبكر في تاريخ القصة العراقية ..وما الى ذلك ..

ونعود لنكبر شابا ذا موهبة ، طموح ...يقدم لبلاده مجموعتين قبل ان يجتاز ربع القرن من عمره ، وفي مرحلة من التاريخ تكلف الطامح الموهوب الخيّر كثيراً من المتاعب من كل نوع ...

ومازالت لديه مواد اخرى ، فهو يعلن على غلاف «فيض» عن «قطع معدنية جـاهزة للطبـع ـ قصة» وتـوهم «قصة» بـانها طويلة ، وانهـا تستغرق الكتاب الجاهز للطبع كله .

إننا نتمنى ان يقف نزار سليم عند اختياره للقصة مصيراً فنياً له ، وقد كتب في «اشياء تافهة» مايدفع على التمني ويطمح بالامل..واذا جاءت «فيض» دون «اشياء تافهة» فلايعني ذلك قـطع الامل ، لان الحـال مما يحدث في عالم الادب .

واخشى مانخشاه على نزار سليم التشتت . ولهذه الخشية اسبابها المشروعة فيما نرى له في الرسم والموسيقى . ويخفف الخشية ان ياتي ذلك الذي رايناه على سبيل المشاركات التي تخدم القصة ..

ولكن لايريد لنا ان نبقى عند حد محدود من الخشية بدليل ما اعلن على غلاف «فيض» من اهتمام خاص وعزيز بكتابة المسرحية :

اللون المقتول ، تحت الطبع ، مسرحية

المدينة التي اهلكها الصمت ، مسرحية

اعلن عنهما بما يوحي بالفخر بهذا التعدد وهذا الكشف . وفي هذا خطر على الفخر بالقصة وجور على نطاقها .

ثم صدر «اللون المقتول» ١٩٥٢(٨٥) ، اختارها ، كما يدل اسمها ، من عالم الرسامين داخلها حب ومنافسة في الحب وافكار في الحظ والقدر الخير والشر ...تنتهي بالانتحار ، انتحار احمد الرسام الذي قتل اللون فقتـل نفسه ـ وفي احمـد مايمكن ان يكـون في مؤلف المسـرحية ..فهي مسرحية عن ازمة رسام مع ذاته ومعاناته وحبه»(٨٦) انها يمكن ان تعد بـوجه من الوجـوه مصدراً لدراسـة شخصية نـزار سليم في تصـرفـه وتفكيره .. وربما كان في هذا المصدر مالايرفع من شانه لدى من يطلب التماسك والارادة والثقة بالنفس .

ولو كان همنا بالمسرح لاطلنا الموقف ، ولكن همنا بالقصة ومازال صاحبنا يعلن ـ فيما يعلن ـ على غلاف كتبه (اللون المقتول) عن (قطع معـدنية) يصفهـا بانهـا «اقاصيص» وبـانهـا تحت الطبـع .. وننـتظر وننتظر ...فلا نرى «قطع معدنية» خارجة من تحت الطبع .. ومن يدرينا فلعلها مما كتب سابقاً ..منذ اواخر الاربعينيات وشرع يختار منه للنشر تباعا ..

والاّ فيبدو حبه الجديد نحو المسرحية ولهذا فهو يكرر الاعلان عن

مسرحية «المدينة التي اهلكها الصمت» ويزيد بانها «جاهزة» ولانشك في انها جاهزة ولكنها لم تكن احسن حظا من «قطع معدنية» ..

ـ لماذا ؟

ـ لعله ادرك انه لم يحقق مطلبه ولم يبلغ مبتغاه وهاهو ذا موزع متشعب بين القصة والمسرحية والرسم والكاريكاتير والموسيقى ... وليس شيء من هذه موصله الى المجد ، وهو متعجل في سعيه اليه ، متعطش ...

ثم إنه انهى كلية الحقوق واستسهل لذلك التضحية بمعهد الفنون الجميلة حين لاحت له بارقة من عالم جديد ان لم تكن من مجد جديد، وهل اكثر جذباً من السلك الدبلوماسي؟ وها هوذا في وزارة الخارجية، وتعينه وزارة الخارجية في دمشق، ثم في بون (حيث يتزوج في ١٥ اذار ١٩٥٥) ثم في الخرطوم وهكذا يبتعد عما كان فيه من المجد الادبي... الذي سعى اليه ليتميز به عن اسرته سعياً وعاد طواعية الى ما تميزت به الاسرة من مجد قائم على «الرسم». وها هو ذا يرسم ويقيم المعارض في العواصم تنقلاً بمعارضه بين بون وبغداد والخرطوم واستوكهولم[٨٧] ـ فاين القصة اذاً؟ واين موقعها؟ قد يكتب ولكن قليلاً، وبين حين وحين، وعلى غير الانسجام الذي كان له معها يوم كتب« اشياء تافهة» و «فيض». وقد يشارك في تاليف كتب[٨٨]

وامتد عمله في السلك الخارجي الى الصين (الشعبية). وشغل فيما شغل به هناك ـ بتعلم اللغة الصينية وشغف بالمسرح وشرع يترجم منه الى العربية.

لقد بعدت وطالت اسفاره خارج الوطن... وقد عاد...

ولكنه فناناً ورساماً، كاريكتيرستا، نحاتا ـ اكثر منه اديباً، قاصاً اديب يذكر على قلة كبيرة ولم يزده امر سر إصدار ترجمته للمسرحيات الصينية من المسرح الصيني، بغداد وزارة الاعلام ١٩٧١ فهو موظف في وزارة الاعلام.

وهو حين يقترب من الادباء وحين يحضر المربد فنان رسلم... لايبدو عليه اهتمام خاص بالادب .

وحين اصدر مجموعة قصصية ثالثة سماها «رغم كل شيء» سنة ١٩٧١ وضمنها اربع قصص قصيرة (وقد اضرب عن استعمال: اقاصيص) هي: الدفتر الصغير، في الرابعة صباحاً، ترنيمة ابو الشلغم، ابن نورية، رغم كل شيء. وهذه الأخيرة طالت نسبياً فبلغت (٨٨) صفحة... حين اصدرها لم تحدث اثراً يذكر ولم تدل على قاص، كان قاصاً في الاقل. وهي على اية حال لاتدخل في وكن دراسه في ريادة الخمسينيات. واذا كان فيها ما يحسن الوقوف عنده فليس فيها ما يرتفع الى مستوى «اشياء تافهة»[٩٠]

وتاخذ الوظيفة من وقته، ويزداد هذا الأخذ لدى تعينه سنة ١٩٧٣ مديراً عاماً للفنون الجميلة...

وتفرض عليه «هواياته» ان يجد مجالاً لارضائها او اسكاتها بالرسم والكاريكاتير والترجمة والتاليف... وترجم ـ فيما ترجم ـ مسرحية «فنسنت» عن بلول آيزلر عام ١٩٧٣ ولكنها بقيت مخطوطة [٩١]

ويطلب علم ١٩٧٦ إحالته على التقاعد لأسباب صحية فيحال ويتفرغ «الى العمل الفني والكتابة» [٩٢] وكرمته وزارة الثقافة والاعلام ـ عام ١٩٧٩ ـ واقامت له معرضاً شاملاً لاعماله و «انجز ـ علم ١٩٨٠ ـ الكثير من الاعمال الفنية والكتب والقصص والمسرحيات المترجمة ومجامع مصورة عن فن الكاريكاتير» «وانهمك ـ عام ١٩٨١ ـ بالنحت الرليف والمجسم وشارك في المسابقات الفنية و المعارض داخل القطر وخارجه. واعد مذكراته ورسائله المتبادلة مع اخيه جواد سليم واصدقائه المقربين»

وفي ١٣/٥/١٩٨٢ «فاجاته نوبة قلبية حادة وتوفاه الله في الساعة الخامسة من مساء الخميس ودفن بجوار اخيه الفنان الراحل جواد سليم»[٩٣]

واقامت له جمعية التشكيليين العراقيين معرضاً وحفلاً خطابياً لمناسبة مرور اربعين يوماً على وفاته (٢٤/٦/١٩٨٢) اشادت بما قدمه للفن إبداعاً وتنظيماً...

خاتمة

إن نظرة الى سيرة نزار سليم تنتهي الى ان الرجل طاقة يمكن ان تثير الدهشة والاعجاب على ما اتسّم صاحبها من هدوء وتواضع وايثار للصمت...

ولكن هذه الطاقة لم تبلغ به ما بلغ الأقل منها حجماً وعمراً باخيه جواد سليم وما حققته لهذا الاخ من مجد وشهرة واصالة.

وعلاقة الأخوين حميمة دون شك، يرعى الاكبر الاصغر... وحين يرى الاصغر «عظمة» الاكبر ويرى في هذه «العظمة» مما لايمكن ان يصل اليه وما قد يستحيل ضرباً من عقدة (شريفة)... تضطرب المسالك به. اخوه نحات رسلم، فلينحت وليرسم... وليكركت... ولكن دون جدوى، بمعنى دون ان يصل اليه. وهو ضائع بينهم وقد احس بهذا النوع من الضياع مبكراً... ففكر بان يجد نفسه ويرفعها في مجال لم تعرف به اسرته هو الأدب، والادب القصصي خصوصاً... ونفذ الفكرة وصار له اسم بين لداته وسابق اللدات في الكتابة والنشر ويكفي ان تكون له قصة «الفار» وان تصدر له مجموعة اولى سنة ١٩٥٠ باسم «اشياء تافهة» سُبق باصدارها شابين نظيرين صديقين هما عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي... وكوّن وإياهما ثالوثاً متميزاً في تاريخ القصة العراقية بل في مرحلة فنية مهمة من ذلك التاريخ هي ثمرة الموهبة والطموح والاتجاه دون وساطة مصر ـ الى ما ابدع «الغرب» في الفن القصصي من جديد اتى بالحياة النفسية في داخليتها وما يعتمل فيها ويكتنفها ويؤدي الى المنولوج وتيار الوعي وبالادارة المبتعدة عن الادخال الواقعي في الوصف وفرض الخارج على الداخل وحضور القاص بوجه القارىء... وتكلف العرض الوعظي وضياع اللغة بين الابتذال والتعالي.

ان نظرة الى «اشياء تافهة» تريك سمات من هذا الجديد ، وان مقابلة

لها بجيل قاده ذو النون ايوب تريك الفرق بين قصة فنية يكتبها نزار سليم ومقالة قصصية يكتبها ذو النون ايوب .

إن الذي نشره نزار سليم في «اشياء تافهة» يبزّ فناً ماكان من قصص في الساحة ، واذا كان نقاش في ذلك ، فلن يكون نقاش فيما يبشر به هذا الفن من ريادة جديدة في تاريخ القصة العراقية (والعربية كذلك ولم لا؟) ثم نشر «فيض» (١٩٥٢) ولايحول مما قد يرى فيها الراؤون من تخلف عن سابقتها دون مكانتها من هذه الريادة الجديدة التي تهيات له من العوامل مالم يتهيا للآخرين .

ولايدخل في الآخرين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي فهما ونزار ثالوث هذه الريادة يشد منه ماشرعا ينشرانه منذ ١٩٥٠ ، ولا غرو في ان ترتبط «الاديب» البيروتية باستقبال هذا الجديد ...وتشابه الدراسة العامة التي تجمعهم بالتقصير[٩٤] وياحبذا لو تهيات دراسة خاصة بهم ثلاثتهم[٩٥] .

وكان مع جديد القصة ، جديد الشعر ، وجديد الفن ...[٩٦]

وإلى هنا والامور - امور نزار سليم متسقة ؛ وفي هذه الامور مكانته المتميزة في القصة ، وحقه المعترف به في الريادة الثانية ، وطاقته المنصبة اساساً في واد واحد ولكن ...ولكن شيئا ، شيئاما في نفس نزار سليم او في تكوينه ...يعترض المسيرة القصصية ويشعب سبل الطاقة فيشرق ويغرب في الدراسة والوظيفة والسفر والرسم والنحت والكاريكاتير ، والترجمة ..والمسرحية ...ويستغرق ذلك منه ثلاثين عاما بعد مرتكزه القصصي الاول (١٩٥٠ - ١٩٥٢)

ولم ينس القصة خلال ذلك ...فقد يكتبها وقد يصدر مجموعة تضيع في غربتها حين تاتي بعد اكثر من عشرين عاما من «اشياء تافهة» ولاطعم لها بين قديم او جديد ...ولاصلة لصاحبها بماضيه ...

ان نزار سليم لم يعد يذكر مع القصاصين الماثلين في الجو ، ولايذكر حتى حين يذكر عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي - وما اكثر مايذكرون - لانهم بقوا قصاصين (اولا) وضاع هو ، وإذا ذكر ذكر فنانا .. ولولا مايقتضيه المنهج التاريخي لدى التاليف المدرسي (او الجامعي) لما وقع مؤلف على قاص مبدع اسمه نزار سليم ..

واشهد اني حين الفت كتابي «في القصص العراقي المعاصر - وهو كتاب غير منهجي كتبت مادته في الخمسينات - لم يمر لي خاطر بنزار سليم واذا شعرت - آنذاك - باسف على ان ظروف تاليف الكتاب (كتابا) لم تهيء للمؤلف ان يضمنه «نشيد الارض» لعبد الملك نوري ...فما مر - آنذاك - مايحرك الأسى على غياب «اشياء تافهة» ..

ولم اكن وحيداً في نسيان نزار سليم لدى حديث او كتابة او احتفال ...[٩٧]

لماذا؟ ومن المسؤول ؟

السبب - وقد اتضح - انصراف نزار سليم الى مالم يكن من الأدب والقصة ، فليذكره - إذاً - الفنانون والمؤلفون في الفن إذ شاءوا ، وما من مفر لهم دون ذاك ... والمسؤول - وقد بان - ليس الاديب او القاص او الناقد لان هؤلاء يتذكرون من يذكرهم بنتاجه . فهل يتحمل نزار سليم نفسه المسؤولية؟ ممكن . ولكن لماذا ؟ وهنا نرجع الى «جواد سليم» والى البحث عن منافذ التميز ، واذا كان في هذه المنافذ القصة ، فان القصة وحدها لاتكفي ، وقل : لم تستطع ان تقنع نزار سليم نفسياً بانها البديل عن الفن والمجد الفني ..وظلت جوانب اسرته تجتذبه ذات اليمين وذات الشمال . وعقدة المجد الذي حققه جواد سليم تلاحقه ؛ والملاحقة حاصلة ولتكن - بعد - عن حب واحترام .

نزار سليم طاقة ولاشك ويكفي ان تنظر في مسيرة حياته وفيما ترك في القصة والمسرحية والرسم والنحت والكاريكاتير ..والوظائف والتنظيمات ..

اجل ، انها طاقة ، ولعلها لاتقل حجماً عن طاقة اخيه ، ولكنه وزعها وشتتها فحالت دون ان يبلغ باسم له في هذه الأسماء درجة التفرد والمجد ...

وزّعها ، او توزعت به من حيث لايدري ..وحين مال - او انصرف الى الفن التشكيلي ...تضاءل اسمه في الادب وفي القصة ونسي ...حتى اذا توفي ذكرته «جمعية التشكيليين العراقيين» ولم يذكره «اتحاد الادباء» ..

وهذا هو واقع الحال ومايمكن ان يراه راءٍ تهمه من نزار سليم القصة وحدها (او اولا) وتهيا له ان يقرأ «اشياء تافهة» فادرك مافيها من عناصر الموهبة والفن والجدة ...والريادة ...وعمل على متابعة الكاتب بعدها ..فلم يستطع فلقد تشعب الطريق وغلب وطغى مالم يكن من القصة على ماكان من القصة ..فاثبت له الريادة (مع صاحبيه عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي) وتمنى لوسار فيها قدماً .. ولكنه لم يسر ، فاختفى ذكره - اوكاد . وغمط حقه - كما ذكر لي التكرلي في رسالة خاصة - ولكن دون قصد في الغمط ، واذا كان من مسؤولية علينا فليكن في الدافع الى هذه الدراسة بعنوانها «نزار سليم ...في تاريخ الريادة الفنية للقصة العراقية» مايخفف المسؤولية ...

ولابد من ان تكون الحال قد شغلت نزار سليم نفسه لانها ليست طارئة وليست عابرة وليست سهلة على وجوده ومن هنا جاء على الصفحة الاولى من مذكراته «عوالم نفسي متعددة الجوانب ، يراها البعض غير مستقرة على حال ، متضاربة ، واراها متكاملة منسجمة تعمّق في ابعاد التجربة وتلونها فلا تبقيها على رتابة او ضيق فانا أرسم واكتب و«اكركت» واقرا واستمع الى الموسيقى ..واجمع بين هذا وذاك ولا افرط في اي جانب من هذه الجوانب»[٩٨]

اخشى ان يرد حكم القاص هذا الى ضرب من الدفاع عن حال التعدد التي وقع فيها فرأى من راى تضاربها او جور التعدد على التفرد اوما كان يحسن بنزار سليم ان يختاره اساساً للجهد والطاقة والتفوق مستعينا بالعوالم الاخرى على تغذية الأساس المختار عمقاً وارتفاعاً ...

وما كان اجدره في ذلك ان يقتدي باخيه النابغة البارز جواد الذي كان بامكانه ان يعدد جوانبه ولكنه جد في حصرها بالرسم والنحت وكثيراً ماراى ضرورة الاقتصار على جانب واحد ، وهم بالتضحية بالرسم من

اجل التفرد في النحت . كان يقول (في ١٦ نيسان ١٩٤٤) : «اكثر مايثقل عليّ الآن هـو تقسيم قواي بـين الرسم والنحت . اظن اني يجب ان اتـرك احداهما في يـوم من الايام ...لان قـابليتي ستتجزا بـين الاثنين...»(...) وتكرر مثل هذا لديه وصحيح انه لم يستطع هجر الرسم ولكن إدراكه مايؤدي اليه التعدد في توزيع القوى ، وحديثه عنه ..كان يحسن ان ينبه الاخ الاصغر وينفعه ويبعثه على الايمان بالتفرد دون التعدد !

الهوامش

* نشر القسم الاول من هذه الدراسة في العـدد ١١ ـ ١٢ القصصي من مجلة الاقلام للعام ١٩٨٨

---

٤١) غائب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة ، اعلاه ،ص٢٣ «ان تلك الريشة الفنانة تضطرب في بعض الاحيان (...) وفي اقصوصة الفـار مثل هـذا الاضطراب فيحاول المؤلف ان يربط بين موضوعين لاتجمعهما رابـطة فتضطرب الريشة ويتحول الجو الى برودة»! ولست معه .

٤٢) ينظر عبد الملك نوري ـ الأديب (اعلاه) .

٤٣) تنظر شرائـط ادكار (ادغـار) الن بو في كتـاب «٣٠ قرون من الادب الامريكي» باشراف فورستر وفوك ، اختاره واشرف على ترجمتـه جبرا ابراهيم جبرا . بيروت ، دار مكتبة الحياة (نشر بالمشاركة مع مؤسسة فرانكلين) ج١ ، د. ت ، ص ص ٢٨٦ ـ ٢٩٤ .

٤٤) معلوم ان البيت لابي نواس وشان القصة في شان الاثـار البليغة والتحف النادرة والنصوص الخالدة ـ والشان في ذلك يقل او يكثر ، هو شان فقط .

٤٥) في المعجم «سقط [مبن لما لم يسم فاعله للمجهول] في يده اي ندم (...) قال ابو عمرو بن العلاء : لايقال أُسقط بالألف على مالم يسم فاعله» ويبدو لنا هنا الخطا الشائع في استعمال اسقط في يده على خلاف ماينص عليه ابو عمرو بن العلاء

٤٦) هما ـ وقد مرّ خبرهمـا ـ انه دمـك يارض (١٩٤٨) ، ومجمـوعة اسطوانات (١٩٤٩) وقد نص عليهما وحدهما عبد إلاله احمد في كتابه «فهرست القصة العراقية» بغداد ، وزارة الاعلام ١٩٧٣ ص ٢٨٢ وذلك يعني انه لم يرَ منشوراً لنزار سليم غيـرهما عـلى كثرة مـابحث وكثرة ماراجع فكان له الفهرست المهم في بابه .

وربمـا سبقتها ـ كـذلك ، وكما اشـرنا ـ قصـة «نصيب» وقصة «اشباح بلا ظلال»

٤٧) عبد الملك نوري ـ الأديب ١٩٥٠ (اعلاه)

٤٨) غائب طعمة فرمان ـ الثقافة ١٩٥٠ (اعلاه)

٤٩) عبد القادر حسن امين في كتابه «القصص في الادب العراقي الحديث ـ صور حية لأحاسيس الشعب في اربعين سنـة» وهو «رسـالة قدمت الى الدائرة العربية في الجامعـة الامريكيـة ببيروت للحصـول على درجـة ماجستير في الأدب حزيران ١٩٥٥» بإشراف الدكتور محمد يوسف نجم ، وقد حصل بها صاحبها على الماجستير وطبعها ببغداد ، مطبعة المعارف ١٩٥٦/٣/١٥ وماذا لو بلغنا في الرقي درجة تقرّبنا من ذوق الفنان وقد رفعنا اليه !

٥٠) سهيـل إدريس ، الحلقة الثـالثـة من بحثـه «القصـة العـراقيـة الحديثة» ـ مجلة الآداب ، بيروت السنة الاولى ، العدد الرابع ، نيسان ١٩٥٣ ص ٣٦ .

٥١) ينظر عن نزار سليم (وعن المجموعة ـ الفار) وغير ذلك مما سياتي كلام عليه . الدكتور جميل سعيد ـ نظرات في التيارات الادبية الحديثة في العـراق . القاهـرة الدكتـور داود سلوم ـ الأدب المعـاصر في العـراق (١٩٣٨ ـ ١٩٦٠) ، بغداد مطبعة المعارف ١٩٦٢ .

٥٢) دكتور عمر محمد الطالب ـ القصة القصيرة الحديثة في العراق . الموصل ، جامعة الموصل ١٩٧٩ يمكن أن يكون البطل هو المؤلف نفسه في تصوره على الاقل .

٥٣) لم يرض عنها قاصان ناقدان معاصران هما عبد الملك نوري ـ الآداب (اعلاه) و غائب طعمة فرمان (اعلاه)

٥٤) سهيل إدريس ، الآداب (اعلاه) ص ٣٦

٥٤) المصدر نفسه .

٥٥) عبد القادر حسن امين ـ القصص في الأدب العراقي (اعلاه) ص ١٢٧ وينظر شجاع مسلم العاني ـ المراة في القصة العراقية . بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٢

٥٦) غائب طعمة فرمان ـ مجلة الثقافة (اعلاه)

٥٧) عبد الملك نوري ـ الأديب (اعلاه) ويستمر قائلاً «...وان يفهم معنى تضحيات الشعوب وحروبها ودمائها . ولماذا تجاهد هذه الشعـوب في سبيل حياة اخرى ؟ وماهي هذه الحياة التي تريد أن تحققها الشعوب على هذه الارض؟ وعليه أن يترك سخريته من الحياة وان يجاهد في سبيل تغييرها . عند ذاك فقط يستطيع ان يـؤدي رسالتـه في الحياة كفنـان وكانسان معاً . وواضح ان الناقد ينظر الى الموضوع فقط . وهو ينطلق من الماركسية ، وماكان يعرف بنظريه الفن للحياة ، وهو يريد ان يلقي مفهومه على القاص القاء ولم يكن للكاتب من أسسه غير التحسس فقط برداءة الأوضاع ، وهو يحسها في نفسه ولنفسه اكثر مما يحسها في غيره ولغيره ثم ان شاغله هو الفن متاثراً بالتيارات الغربية الطليعية .

٥٨) سهيل إدريس ، الآداب (اعلاه) ص ٣٦

٥٩) عبد القادر حسن امين ـ القصص في الادب العراقي الحديث (اعلاه) ١٩٣٧ .

٦٠) عبد الملك نوري ـ الأديب (اعلاه) .

٦١) سهيل إدريس ، الأدب (اعلاه) ص٣٦

٦٢) عبد القادر امين ـ القصص (اعلاه) ص ١٣٦

٦٣) غائب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة ، (اعلاه) ص ٢٣

٦٤) نقلها الاستاذ احمد حسن الزيات الى العربية تنظر في القسم الأول من كتابة مختارات من الادب الفرنسي «قصائد واقاصيص» واعيد نشرها مع

ماعيد في كتاب صدر بعنوان «في ضوء القمر» ـ كتاب الهلال .

٦٥) عبد الملك نوري ـ الأديب (أعلاه) ص ٥٩ ـ٦٠ قال «...ولي صديق ذكرته مفاجآت نزار الختامية بأسلوب موباسان ، اما انا فلم اقرا لهذا الكاتب العالمي سوى بعض اقاصيص خرجت منها بخيبة امل شديدة (...) الدعابة الختامية في (عقب السيجارة) هي دعابة مؤلمة جداً ولكنها تجعلني اؤاخذ صديقي نزار على اعتماده على المفاجئات في ختام قصصه . ذلك ان المفاجات تشعر القارئ بابتعاد القصة عن الواقع وفي ذلك اقلال من شان القصة رغم ان الواقع مليء بالمفاجآت (...) واذكر اني لحظت هذا الابتعاد المقصود عن المفاجات في آثار بعض القصصيين العالميين امثال تشيكوف (...) ولذا فانني افضل ختام قصة «اشباح بلا ظلال» على ختام قصة «عقب سيجارة» ووقف عبد الاله احمد عند موباسانية القصة ٢/٤٥ ـ ٤٨ .

٦٦) غائب طعمة فرمان ، مجلة الثقافة (اعلاه) ٢٣ .

٦٧) سهيل ادريس ، الاداب (اعلاه) ٣٦

٦٨) عبد القادر حسن امين ـ القصص ١٣٧

٧٣) فتجد عفى عن ذنوبه (٣١) وتود فقا عينه (٣٩) وببطا(٥٠) ومنخراه الذان (٥٤) ولتبرير كبرياءه (٥٧) وبهدؤ (٧٦)

وتجد ليس في الامر هجوماً (٢٧) وانا لست سكرانا (٤٩)

وتجد سوف لن (١٨ ،٦٦) وبضعة دقائق (٢٨) واشغلت نفسي (٣٣) وذلك الكاس (٦٣) ان الذهب ليطغي على (٦٣) وشعره الكاتب (٧٥) ولم اجرا (٧٦)

وتجد الأنامل الرفيعة (٣٧) وصباغ فمها (٤٠) ولعبنا سوية (٧٩، ٧٦)

وربما مال الى ماهو افصح من المعدل فينبو حينا مثل (اللاغب ص ٢٧) ويتسق حيناً (مثل لاتفتا ص٣٧) ومثل يطمئن الحاجة الى .

ويتجنب العامية جهده ولاباس في قوله القطة تبربر (ص ٥٢) وقد يستعمل كلمة غير دارجة في العراق ، متاثراً باقامته في الشام ـ وهي (الدوسيهات)٣١ وقد يتاثر بالترجمة . فيقول كشبحين (٦٦) ولايحس الثقل خلال ذلك حيث يرد احياناً كما في ككيس (٦٢)

واكرر ان هذه في معدل ما يرد في القصص المعاصرة له ، وربما اقل من المعدل ويكفي الذي حققه من لغة اقل مايقال فيها انها لغة قصة ...

٧٤) ينظر شوكت الربيعي ـ نزار سليم الفنان ـ الوقف (اعلاه) وفيه ١٩٥٢ ـ تخرج في كلية الحقوق وكان قد دخل معهد الفنون الجميلة لثلاث سنوات مع الاستفادة من رسالة فؤاد التكرلي (اعلاه)

٧٥) يفهم من رسالة التكرلي (اعلاه) انه كان يشتغل كاتب طابعة (في وزارة الخارجية)

٧٦) نزار سليم ـ فيض ، المجموعة الثانية . طبع بمطبعة الجامعة . بغداد ١٥/٣/١٩٥٢ ، صورة الغلاف بريشة جواد سليم ، الثمن ١٠٠ فلس

الاهداء : الى ا . س .

ذكر شوكت الربيعي (اعلاه) صدور «فيض» عام ١٩٥١ وهو غير صحيح .

٧٧) عبد الملك نوري ـ مجلة الاديب (اعلاه) ص ٥٩ ـ وينظر بلند الحيدري ـ الاديب ، بيروت ، السنة ١١ ، الجزء ٦، اغطسطس ١٩٥٢ : فيض ، قصص لنزار سليم ص ٥٠ ـ ٥٢ . وينظر سهيل إدريس اعلاه ص ٣٦

٧٨) بلند الحيدري ، الاديب (اعلاه ، مباشرة)

٧٩) سهيل إدريس ، الأدب (أعلاه) ص ٣٧

٨٠) بلند الحيدري ـ مجلة الاديب ، اعلاه ، ٥٢ وقال: «قراها لي نزار قبل سنين عديدة» مما يؤيد انها كتبت في الاربعينيات وان في مجموعة فيض التي صدرت سنة ١٩٥٢ ماكتب أيام قصص «اشياء تافهة»

وقد اهملها سهيل إدريس اهمالاً تاماً ، ومثله فعل عبد القادر حسن امين ووقف عندها عبد الاله احمد ٢/١٣٨ ـ ١٤١

٨١) عبد القادر حسن امين ـ القصص (اعلاه) ص١٣٧

٨٢) بلند الحيدري ـ الاديب ، فيض (اعلاه)

٨٣) الدكتور صفاء خلوصي ـ الهاتف ، س ١١ ، ع ١١٩٤ ، ١١ تموز ١٩٥٢ ص٣

٨٤) نزيد هنا على الكتب التي عنيت بنزار سليم وذكرت اعلاه كتاب باسم عبد الحميد حمودي الوجه الثالث للمرآة الديوانية مطبعة الديوانية ١٩٧٣ ص ١٢٢ . د . نجم عبد الله كاظم ـ التجربة الروائية في العراق في نصف قرن بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار مديرية الشؤون الثقافية العامة الموسوعة الصغيرة (٢٦٣) سنة ١٩٨٦ ص ص ٨٨ ـ ٩٠

٨٥) مسرحية اللون المقتول ، نزار سليم ١٠٩ ص ص ، بغداد المطبعة الجامعة ، الثمن ١٠٠ فلس ـ ويعجب المرء لكثرة مافيها من خطا في اللغة وفي بسائطها خاصة .

وللمسرحية قيمة فنية في ريادتها موضوعاً لم يكن في المتناول ، فهي مسرحية فكرية كتب عنها فؤاد التكرلي ـ الأديب ، بيروت ، مارس ١٩٥٣ ج ٣ س ١٢

٨٦) يوسف العاني في كلمة على «اللون المقتول» في عدد الاقلام الخاص (اعلاه) ص١١٨ وتقرا الكلمة لتبين تميز مسرحية «اللون المقتول» في وقتها وسبقها للوقت .

ولم تصدر «اللون المقتول» بتاريخ ، ولكن النسخة المهداة الى يوسف العاني مؤرخة بـ٢٥/١٢/١٩٥٢ كما اخبرنا يوسف العاني نفسه . وعلى هذا لايقبل عام ١٩٥٣ ـ الذي قدمه شوكت الربيعي (اعلاه) لصدورها

٨٧) ينظر لخلاصة حياته بعد التخرج في الحقوق : شوكت الربيعي (اعلاه) وهو يبدأ مراحلها بعام ١٩٥٢ ...

٨٨) كوركيس عواد ـ معجم المؤلفين العراقيين (١٨٠٠ ـ ١٩٦٩) ، المجلد الثالث ، بغداد ، مطبعة الارشاد ، ص ٣٩٤

٨٩) رغم كل شيء . نزار سليم . مجموعة قصص . مطبعة الغري

الحديثة في النجف ١٩٧١ ـ ١٧٧ ص ـ عدد النسخ المطبوعة ١٠٠٠

٩٠) كتب عنها باسم عبد الحميد حمودي ـ الوجه الثالث للمرآة الديوانية ، مطبعة الديوانية الحديثة ١٩٧٣ ص ص ١٢٢ ـ ١٣٠ ولم يخل المقال من اعجاب ـ عام «ومجموعة» رغم كل شيء تعطي تحدياً لما يكتبه الشباب في بساطتها وعمقها وابتعادها عن محاولة حرفية القصة وزركشتها بالبلاغة غير المجدية واعجاب خاص بترنيمة ابو الشلغم ...

٩١) اهداها الى صديقه يوسف العاني فاحتفظ بها مخطوطة ثم نشرها عام ١٩٨٣ في الملف الخاص الذي ضمنه العدد المزدوج (الرابع والخامس) لمجلة الأقلام (نيسان ـ مايس) ص ص ١٣٤ ـ ١٥٦

٩٢) ومما اصدره : الفن العراقي المعاصر (الكتاب الاول) ١٩٧٧ .

٩٣) هذه الاخبار بين عام ١٩٧٦ و ١٩٨٢ مقتبسة من شوكت الربيعي نزار سليم (اعلاه) الغلاف الخارجي

واطلع شوكت الربيعي على مخلفاته فاجملها (ص ٦) من كراسة نزار سليم (اعلاه) قال بقليل من التصرف ـ :«..وعلى ذكر الترجمة فقد انجز (١) الصبي الحالم ـ ليوجن اونيل وهي مسرحية ذات فصل واحد ترجمها عام ١٩٧٨ ولم تطبع (٢) بحيرة الزيتون ـ قصص من تراث الشعوب من ترويق وتصوير احداثها بنفسه وانجز منها مايتعلق بالقصص الصينية وهي مخطوطة وحسب (٣) الامير الصغير .. لاكسوبري . كما انجز عملا رائعا تحت عنوان «عودة تموز ـ ...» ـ يتالف من فصلين وخمسة مشاهد .

وهناك مخطوطة تحت اسم «الوعد المر» مؤرخ عام ١٩٧٩ ويشمل على قصص ويوميات وقصائد شعرية قرا قسماً منها مع زميله الشاعر بلند الحيدري على حدائق جمعية التشكيليين العراقيين لمناسبة تكريم وزارة الثقافة والاعلام إياه عام ١٩٧٩ .

وعثرت على مخطوطات اخرى مهمة تندرج في اطار المسرحية والقصة والمذكرات والمقالة والملحمة ـ منها :

(١) مسرحية ذات ثلاثة فصول ـ مخطوطة

(٢) ظل الشرفة ـ قصة

(٣) اللون الصارخ ـ مجنون وابله ـ قصص قصيرة

(٤) قصة السور ـ او ملحمة كلكامش (بدا كتابتها يوم الأربعاء الموافق الثاني عشر آب ١٩٧٠ ، وهي «مسرحية رسم مشاهدها واشخاصها بالالوان

(٥) مقالات نقدية في الفن التشكيلي

(٦) مشروع كتاب عن الفن العربي الحديث

(٧) مشروع كتاب عن «فن الكاريكاتير» مهدى الى اخيه «سعاد»

ومخلفاته في النحت والرسم الزيتي والمائي والتخطيطات والفخار ورسوم الكاريكتور تتجاوز الالفين عدا التي لم احصها من المقتناة الى الاصدقاء داخل العراق وخارجه .

ولدى اطلاعي على قائمة تراثه هذه ورؤية مافيها من قصص ومسرحيات ومقالات ومذكرات وترجمات اقترحت على دار مديرية دار الشؤون الثقافية العامة العمل على نشرها لمناسبة مرور خمس سنوات على رحيله فوافقت الدار فراجعت اسرته وكانت مخابرات مع احد اولاده تركت في آخرها رقم تلفوني عنده ـ وانتهى الامر ـ مع الأسف ـ عند هذا الحد !

٩٤) قلما يرد كلام على الريادة الفنية ولا يجمع الثلاثة .

ومن ذلك كلام بلند الحيدري في مجلة «أهل النفط» (ايار ١٩٥٦)

وذكرهم ياسين النصير في مقدمته للكتاب الذي عمله مع فاضل ثامر ـ قصص عراقية معاصرة ، بغداد ، مطبعة دار السلام ١٩٧١ ، ص ٩ باسم الواقعية الحديثة التي تكشف عن فنية رائعة وعن مواقع جديدة للبطل ودرسهم باسم عبد الحميد حمودي ـ رحلة ،ص ١١٣ ـ ١٢٧ بما سماه مدرسة التحليل النفسي (اعلاه)

٩٥) وصدر لسليم عبد القادر السامرائي ـ قصاصون من العراق (دراسة ومختارات) بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ١٣٩٧/١٩٧٧ ـ ٤٦٤ ص لم يرد فيه لنزار سليم إسم او نص مع وجود فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري ومن هم قبلهما او بعدهما ، او دون نزار سليم بمراحل ، ولم يكن النسيان مقصوداً فيما احسب.

وتهيات للبحث فرصة ذهبية ما كان مفر فيها من الوقفة الخاصة الثانية في ريادة الثالوث ولكن الفرصة تبددت وضاع المكان المناسب لنزار سليم وبقي «الثنائي» (عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي) فقط كانت تلك الفرصة لدى اهتمام الدكتور محسن جاسم الموسوي بـ «نزعة الحداثة في القصة العراقية» فحصها لكتاب كامل ـ بغداد، المكتبة العالمية ـ المؤسسة العربية للدراسات، طبع دار آفاق عربية للصحافة والنشر ١٩٨٤ ـ ١٨٩

واذا ورد على لسان التكرلي ـ مرة ـ (الف باء ـ ٢٢ آب ١٩٧٣) مايبعد به نزار سليم عن ميتافيزيقيته الى واقعية الاخرين فان ذلك لاينفي الصلة ولاينفي كذلك ـ ان نزار سليم اقرب الى التكرلي في بعده الانساني

٩٦) ينظر يوسف الصائغ ـ الشعر الحر في العراق منذ نشاته حتى ١٩٥٨ ، بغداد ، مطبعة الاديب البغدادية ١٩٧٨ ـ التمهيد .

٩٧) باسم عبد الحميد حمودي (ـ في القصة العراقية «بغداد ١٩٦١) على سبيل المثال ورأينا الدكتور محسن الموسوي كذلك ، وسليم عبد القادر السامرائي ...واذا كان ياسين النصير (اعلاه) قد ذكره في المقدمة فانه لم يختر له في الكتيب الذي اختاره .

٩٨) ويذكر لباسم عبد الحميد حمودي ذكرى نزار سليم بعد مرور سنة على وفاته ، لقد كان رئيس تحرير مجلة الاقلام ورأى المناسب ان يخصص له «هذا الملف الذي حرره اصدقاؤه في ذكراه السنوية الأولى تعبيراً عن وفاء وإسهاما في كشف مغاليق مبدع» ص ص ١١١ ـ ١٥٦ . ومن موادها ـ غير ماذكرنا ونذكر ـ مقالة عبد الرزاق المطلبي ـ نزار سليم والقصة القصيرة الخمسينية .

٩٩) شوكت الربيعي ـ نزار ص ٦ ولماجد السامرائي في (الاقلام) الخاص (اعلاه) فقال : نزار سليم تعددية إبداعية وعالم واحد

١٠٠) بدلالة ـ جبرا ، الرحلة الثانية (اعلاه) ١٨٩ ـ ١٩٠ ، ٢٠٠

لبنان
الأديب
العدد رقم 7
1 يوليو 1953

نسيب والنزعة الصوفية

بقلم احسان عباس

•••

من دلائل الحياة النابضة في الشعر المهجري هذا الصراع الذي يقف فيه الشاعر حائراً ،تقسم الهوى بين النفس والجسد،في هذا الشعر كانت النزعة الانسانية المتمثلة في حب الحياة والاخلاد الى الأم العظمى [الارض] ، تتسلل الى النفوس الشاعرة لتصرع فكرة الخلود النفسي ، وتهدم ما كانت الحياة الزاهرة [الما نوية] قد أقرته من حقارة الجسد الانساني وتفاهته،والميل الى إهماله او تعذيبه.

ولعل اكثر الشعراء المهجريين وقوفاً عند نفسه ، الشاعر نسيب عريضة الذي يملء ديوانه « الارواح الحائرة » بقصائد في النفس والتساؤل عن ماهيتها وموطنها الاصلي . غير انه على طول وقفاته عند نفسه ، لم يشأ ان يتخذها مصدراً للمعرفة كما يتخذها المتصوفة . ومن الخداع للبصر في شعر نسيب ان يتوهمه من يقرأ ديوانه صوفياً ممعناً في مثالية أهل التصوف ، ونظرة متأملة الى التطور في حياة الشاعر وفي فكرته حول النفس والجسد ، تطلعنا على تلك الوقفة الصلبة التي وقفها الشاعر الى جانب الجسد المادي مدافعاً عنه بكل قوته. ومن درسنا لقصائده حسب تطورها الزمني نقف حقاً على بوادر سأم من سيطرة العقل اول الامر [١٩١٥] وجنوحاً صوفياً الى النفس ـ جنوحاً يبعث الصوفي المستكن في قلب الشاعر ليثور على قصور العقل عن ادراك الحقائق الكونية .ولكن هذه الانتباهة كانت خطرة عابرة لم تلبث ان غابت في تضاعيف شك عارم اخذ يعتصر حياة الشاعر [١٩١٩] من جديد :

شربت كأسي أمام نفسي ... وقلت يا نفس ما المرام
حياة شك وموت شك ... فلنغمر الشك بالمدام

ثم عاد فسئم استبداد العقل الجائر واخذ يتساءل اين المفر ؟ ومع ان الفرصة سنحت له ثانية ليختار نفسه فانه اختار الغاب لا عالم الكمال ليشرف منه على زحام الحياة ويستمتع بها دون ان يقع في تجاربها . وفي هذا العالم الهادىء اختار صحبة نفسه بعض الوقت ليثور عليها بعد قليل . ففي الفترة الواقعة بين ١٩٢٠ ـ ١٩٢٤ مر الشاعر باقسى تجربة وامضها،ولم تكن ازمته روحية كازمة الغزالي وانما كانت صورة للصراع الخالد بين حب الحياة والتخلي عنها ، وهناك سبع قصائد مما انتجه في هذه المرحلة وكلها تمثل كيف كان العيش يشده بحباله القوية الى العالم الارضي فيثور على نفسه المضطربة المترددة ثورة لا يمكن ان تصدر عن رجل متصوف وإنما هي ثورة رجل متحيز الى جسده يرى نفسه آثمة جانية في حق ذلك الجسد ويدافع عن هذا الضعيف عاتباً على نفسه العاتية المتمردة بقوله :

يا نفس إن حم القضا ... ورجعت انت الى السما
وعلى قبرك من دما ... قلبي فماذا تصنعين ؟
ضحيت قلبي للوصول ... وهرعت تبغين المثول
فاذا دعيت الى الدخول ... فبأي عين تدخلين ؟

وهذه النغمة الخفيفة في العتاب المتودد ستشتد بعد حين وتصبح تقريعاً وعنفاً للنفس القاتلة الكافرة التي لا ترحم الجسد في تعذيبها له. ويبلغ الشاعر حداً قاسياً في العنف حين يقول لنفسه:

أزاهير هذي الحياة اقطفيها ... وأسرار هذي الحياة اكشفيها
ذممت الحياة ولم تعرفيها ... فهلا تأدبت ؟ ما أنت فيها
سوى زائرة

ويجدر بنا ان نلمح ترديد الشاعر « لهذي الحياة » ، كأنه يريد ان يقنع نفسه بالعدول عن الخلود الى ما هو اجمل منه .. الى هذه الازاهير والاسرار في « هـذه الحياة » ... وليس

الفطرة ، نفوس الفلاحين المؤمنين، فما تسقط من ورقة عن شجرة الا أن أشاء . انا الذي يرسل السحاب ويكسو السماء صفاءها. قم بنا يا بني الصالح التقي ! حتى انت قد اعداك خبثهم ـ أأرى ذلك في عينيك ! قم بنا ننطلق الى الريف، الى القرى واهلها الطيبين بين اناس يخشونني ، بين قوم يعملون ليل نهار وهم صامتون .

وترددت هذه الكلمات في اذن السنيور اورليو فشعر ، في حلمه ، كأن يداً قوية تعصر قلبه. الريف ! ما اشد اشتياقه اليه.. كان يعيش في جوه يوم ان كانت له ضيعة ، وكان يتنفس هواءه النقي المعطر ... ـ وفجأة احس بشيء يهزه هزاً ، ففتح عينين تبرقان بالدهشة ، واذا هو يرى الرب الازلي امامه حياً يتنفس ، هو بعينه ، يردد نفس الكلمات : « قم بنا ، هيه ! قم بنا.. ! »

ـ « ولكن ... ولكن ...؟ » غمغم السنيور اورليو وعيناه مفتوحتان ، وقد ازعجه واقع الحلم الذي رآه .

هز القس العجوز المفاتيح في يديه قائلا : ـ قم بنا ! .. هه .. الكنيسة اغلقت ابوابها ! »

القاهرة — عبد الغفار مكاوي

أصدق لتصوير تفانيه في حب الارض من قوله « ذممت الحياة ولم تعرفيها »... كأن معرفة الحياة على حقيقتها تغني عما وراء ذلك . وهكذا يقف الشاعر في صف الجسد ويشفق من مفارقة الحياة ويطلب الى شمسها [في قصيدته امام الغروب ١٩٢٤] ان تمهل لانه لم يرو غليله بعد من متعها ، واذا كانت النفس قد اسكنت الجسد عقاباً لها فما ذنب الجسد ليتعذب معها :

اذا كان قصد الصمد   بذاك عقاب النفوس
فما كان ذنب الجسد   ليغدو شريك البؤوس

ولكن ما الذي حدث بعد عام ١٩٢٤ ؟ ما الذي نقل الشاعر بعد هذا العام الى قصيدة « نار إرم » [١٩٢٥] ليصور فيها فوز النفس على الجسد فوزاً نهائياً ؟

من الواضح ان الصراع المتقدم كان الجسد فيه رمزاً للضعف وكان هذا ايماء من الشاعر الى شدة ما يلقاه من عذاب نفسي فاذا تم النصر اخيراً فمن الطبيعي ان يكون للقوي ، وخاصة وان الشيخوخة كانت قد اخذت تفرض عليه الانفلات الحتمي من حديقة الحياة الجميلة ولم يعد وقوفه الى جانب الجسد المتهدم يحمل معنى فلسفياً . ولا بد ان نجد في حوادث سنة ١٩٢٢ حادثاً دفع به الى الاستسلام لسيطرة النفس ، في ذلك العام فقد الشاعر اخاه فاصبحت صورة الموت اقوى الصور التي تتراءى لعينيه ، وغدا معنى اللحاق بالخالدين هو المعنى الذي تحوم حوله فلسفته ، وفي العام نفسه رأى البرق فظنه نار الخلود ، ثم رآه مرة اخرى فعده اضواء قافلة سارت قبلنا . اليس في هذا إشارة الى الاخ الذي سبقه على الطريق ؟ ان هناك علاقة قوية بين مراثي نسيب في اخيه وبين قصيدته في البرق [١٩٢٢] واستسلامه عندرؤيته لشيء من اليأس في صراعه مع الحياة حتى ليتصور الانسان برقاً قد خمد في إخفاقه في السعي وراء الحقيقة :

فقد كنا وما كنا   وأمسينا وها إنا ...
بروق نارها خمدت   تراقب في الدجى وهنا
يقاظى نبصر الرؤيا   وعميان نرى الحسنا
نعيش بذكر آمال   فتيات وقد شخنا

وهذا اليأس من حقيقته الجسدية قد لفته الى نار إرم ، وتلك النار رمز صوفي يسمى احياناً نار القرى او نار ليلى وهي اسماء تنطلق الى شيء واحد هو حالة الكمال التي تسمى اليها النفوس الانسانية . ويحاول الصوفية « الوصول » اليها عن طريق الرياضة والمجاهدة وتحطيم الجسد . فقصيدة نار إرم نهاية الصراع في حياة نسيب بين الجسد والنفس وفوز لفكرة الخلود على الحياة ولكنه فوز اشبه بالهزيمة لان الجسد كان قد تحطم حين استطاعت النفس قهره ولان الوصول الى النار نفسها لم يتحقق في النهاية وكل ما تحقق هو المشاهدة عن بعد ، وهذه نتيجة جبرية حتمية ليس للشاعر فيها اختيار . فكم سار نحو الغاية متردداً ، وكم وضع العقبات في سبيله لعلها تصده عن النار وتبقيه حيث الجمال الدنيوي ، لقد قص علينا قصة الحياة التي يتصارع فيها القلب والنفس والعقل ، ووصف شقاء الرحلة في القفر الاعظم ، ووقع حيناً تحت امرة القلب وحيناً آخر في أسر العقل حتى ضج الركب الضال وصاح في العقل يستغيث من الهلاك :

فضج ركبي وصاحوا   يا عقل أين المناهل
يا عقل جعنا وتهنا   يا عقل أين المنازل
فقال ليس صراطي   مشارب أو مآكل
ما شائنكم ومفان   عنها نأى كل عاقل
هيهات ما قد طلبتم   لستم كاحدى القوافل

ولما تخلصت القافلة من استبداد العقل وسارت في طريقها الى غايتها تقدمت النزعات الدنيوية تشكو ما اصابها من أين وكلال وفي هذا الموقف الشعري الجميل صور الشاعر توسلات الاماني والخطايا وبنات الصدور ، وضراعتهن ليعفين من الرحلة الشاقة :

قالت بنات صدري   مهلا فانا خطايا
لا نستطيع صعوداً   على صخور الثنايا
وصاح صوت الاماني   دعنا فانا حفايا
وجاء دون الخطايا   فقلن نحن عرايا

ولقد كان من حق الشاعر الذي طالما احب الجسد وضعفه ان ينصت الى صوت هؤلاء « الضعيفات » وهن يتقدمن اليه متظلمات ، ولكن شوقه « المحتوم » كان يباعد بينه وبين العطف الذي عمرت به حياته الدنيوية فلم يستمع الى صيحات الضعف المقرور والمستوحش في القفر ومضى جاهداً ليرى النار ، وأومضت النار ، من بعيد :

تلك نار القرى   والجياع الورى
من اليها سرى   ما أراه يعود
بل سيغدو الوقود

ان حب الحياة قد جعل الخلود في نظر الشاعر مرادفاً للموت ، وتلك هي قصة الحياة على حقيقتها . لكم اتمثل في نار إرم كيف يحاول الشاعر ان يصور الخلود ـ لا الحياة ـ على انه باطل الاباطيل حين يجعل الوصول نهاية طبيعية لكل ابناء الانسانية ، يستوي فيه الصوفي وغير الصوفي ، لان الصراع من اجل الحياة هو حقيقة الناس جميعاً .

الخرطوم   احسان عباس

نشأة القصة في الأدب التركى

بحث : أكمل الدين إحسان

ان القصة كنتاج أدبى مصدره رغبة الانسان فى التعبير عن حوادث مثيرة وفى أن يسمعها وينقب عن أسبابها ودوافعها القديمة قدم رغبته هذه وقدم احتياجه لها ، ولذا فهى ليست بجديدة على الأدب التركى كما أنها لم تكن جديدة على آداب الأمم الأخرى .

فلقد بدأت القصة فى الأدب التركى كما بدأت فى الآداب الأخرى بالأساطير التى كان عمادها الدين والبطولة ، واستمرت ممثلة فى الحكايات المنظومة . فعندما بدأ الأتراك يهاجرون من وطنهم الأم فى آسيا الكبرى الى الأناضول (آسيا الصغرى) كانت تعيش على ألسنتهم حكايات دده قورقوت ، وبعد أن تم لهم الاستقرار أخذ المثقفون منهم يعنون بالقصص الاسلامية الكلاسـيكية مثل مجنون ليلى ، خسرو وشيرين ، يوسف وزليخا ، وغيرها .

واستمرت القصة التركية من ناحية تطرق هذه الموضوعات الكلاسيكية ومن ناحية أخرى تتناول موضوعات محلية ، كل هذا فى القالب الشعرى المعروف باسم « المثنوى » .

كذلك كانت الملاحم الشعبية تتردد على ألسنة الشـعب مثل ملحمة « على وحمزة » و « كورا اوغلى » وحكايات « فرهاد وشيرين » ، و « كرم وأصلى » و «خنجر لى خانم » ، وكذلك قصص المداحين . ولقد كانت البطولة هى العنصر الأساسى فى كل هذه الأشكال القصصية والتى كان معظمها يجرى حول التضـحية فى سبيل الدين والحب .

وهكذا ظل الأدب التركى يزخر بهذه الأنماط الشرقية القديمة فى فن القصة حتى بدأ مفهوم القصة الحديثة بشكلها الأوربى ينتقل الى الأدب التركى مع فجر ما يعرف فى التاريخ العثمانى باسم « عهد التنظيمات » الذى يجمل بنا هنا أن نشـير اليه اشارة اجمالية تمكننا من تفهم الجو العام الذى بدأت فيه القصة التركية بشكلها الحديث والتى هى أساس بحثنا هذا .

كانت الدولة العثمانية تسير نحو الضعف والتفكك بكل عناصرها بعد أن وصلت فى القرن السادس عشر الى أوج رفعتها حين كانت تشكل أقوى قدرة سياسية وعسكرية فى العالم آنذاك ، واستمرت فى تدهورها هذا حتى أحس بعض رجالها المخلصين وعلى رأسهم السلطان عبد المجيد بأنه يتحتم عليهم أن يأخذوا بأسباب الحضارة الأوربية ليدعموا الدولة وينقذوها من الانهيار ولكى تستطيع الدولة أن تستعيد سابق قوتها وقدرتها لمجابهة قوى الدول الاستعمارية الأوربية التى كانت تتحين الفرص للانقضاض على أجزاء الدولة المترامية ٠

لذا فقد أصدر السلطان عبد المجيد سنة ١٨٣٩ « فرمانا » يعرف باسم « كلخانه خط همايونى » أى « مرسوم كلخانة السلطانى » وكلخانة اسم الميدان الذى قرىء فيه هذا الفرمان وكان أبرز ما جاء فيه : ـ

- **أن المسلمين وغير المسلمين سواء أمام القانون وانهم آمنون على حياتهم وأموالهم وأعراضهم ٠**
- **أن الضرائب ستحصل بشكل منتظم وحسب قدرة كل شخص ٠**
- **القضاء على الرشوة ٠**
- **لايعاقب أحد الا بناء على حكم المحكمة ، ولا يعدم أحد الا بحكم المحكمة ٠**
- **تحدد مدة الخدمة العسكرية**

ولقد كان لهذا الفرمان وما تلاه من فرمانات أخرى أثر كبير فى تطوير الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية فى الدولة العثمانية ، فأخذت الحياة تتغير ودبت فيها مظاهر الحضارة الأوربية وأنشئت المدارس الحديثة التى أخذت تعنى باللغات الأوربية وخاصة الفرنسية ، وبذا استطاع الشباب التركى أن يطلع على الآداب الغربية وان كان أكثر اطلاعه على الأدب الفرنسى وكنتيجة طبيعية لهذا التطور الاجتماعى والثقافى أخذ الأدب التركى يتطور بدوره ويأخذ بالأنماط الأدبية الأوربية من صحافة وقصة ومسرحية وأخذت لغة الأدب من نثر وشعر هى الأخرى تتطور وتقترب من لغة الشعب بعد أن كانت هناك هوة كبيرة تفصل اللغتين ٠ ويعرف الأدب التركى الذى ظهر فى هذه الفترة باسم « أدب عصر التنظيمات » أو « أدب التنظيمات » ٠

ومن الطبيعى أن تكون الترجمة هى أول وسيلة يتعرف بها الأدب التركى على القصة الاوربية وكانت أول قصة ترجمت الى التركية هى قصة « تلماك »ترجمها **يوسف كمال باشا** سنة ١٨٦٢ بأسلوب تغلب عليه الصناعة اللفظية ٠ وهى تعتبر بداية لحركة ترجمة القصص الأوربى ، وبعد ذلك نشر ملخص لقصة « **البؤساء** » تباعا فى جريدة « **حوادث** » **وأعقب هذا ترجمة لقصة** « **روبنسون كروزو** » عن الترجمة العربية لها (**سنة ١٨٦٤**) ، وهذه الترجمة بالقياس لترجمة **يوسف كمال باشا** لتلماك تعتبر خطوة تقدم كبيرة فى تطور النثر التركى ٠

ونشطت حركة الترجمة بعد هذا فترجمت **بول وفرجينى** (١٨٧٠) **ومونت كريستو** ، **والشيطان الأعرج** ٠ وبهذا ترجمت بعض النماذج القصصية لفيكتور هوجو واسكندر دوماس الأب وأنارد كليف ، ودانيل دوفوا ، وفولتير ٠

وللأسف لم تكن حركة الترجمة هذه تسير وفق مخطط معين بل انها كانت متروكة لرغبات المترجمين وقدراتهم الثقافية المحدودة ، وباستثناء قصة أو اثنتين لهوجو وفولتير فاننا لانجد فى المترجمات التى ظهرت آنذاك شيئا من النماذج الأدبية الأصيلة ، فلا نجد مثلا مترجمات لسرفانتس أو بلزاك أو ديكنز •

ولا شك أن هذا أمر طبيعى بسبب عدم انتظام العلاقة بين الثقافة التركية والثقافة الغربية • ومع هذا فانه لايمكن انكار أثر هذه المترجمات فى تقريب المفهوم الأوربى المتطور للقصة الى العقلية التركية •

وقد ساعد تقدم الطباعة والصحافة وانتشارهما على تكوين جمهور كبير من قارئى القصة المترجمة ، وان كان جل هم هذا الجمهور أن يبحث عن عنصر الخيال والمغامرة فى القصة دون أن يعبأ بالعناصر الفكرية والنفسية فيها •

وهكذا باطلاع الأدباء الأتراك على القصص الأوربى وتذوق القراء للفن القصصى المترجم أصبح الطريق ممهدا بعض الشىء لظهور القصة التركية الحديثة ــ

● الفن القصصى فى أدب التنظيمات ●

يمكننا أن نقسم القصص التى ظهرت فى أدب التنظيمات الى نوعين رئيسيين هما القصة الشعبية والقصة الأدبية (أو الفنية) •

أولا : القصة الشعبية : ــ (المقصود هنا من القصة الشعبية هو القصة على المستوى الشعبى أو العامى وليس القصة الفولكلورية)

هذا النوع الأدبى كان أسبق الى الظهور بطبيعة الحال • وأول قصة ظهرت هى « قصة دون حصة » لأحمد مدحت أفندى أول الروائيين الأتراك (نشرت ١٨٧٠)، وفى نفس السنة بدأ ينشر مجموعة من القصص تحت اسم « لطائف روايات » استمر يصدرها حتى سنة ١٨٩٥ حتى اكتملت خمس وعشرون مجلدا تحتوى ٢٨ قصة ما بين قصص مترجمة حرفيا أو بتصرف قليل أو كبير وما بين مؤلف ومختصر لأعمال أوربية •

وفى نفس الفترة التى كان يصدر فيها أحمد مدحت « لطائف روايات » أصدر أمين نهاد بك سلسلة « مسامرات نامة » أى كتاب المسامرات ، والمسامرات نوع أدبى عرف فى الشرق والغرب وهى حكايات تقص مغامرات وحوادث شيقة تروى فى مجالس الأصدقاء واجتماعاتهم • ولا شك أن أحمد مدحت كان رائد هذا النوع وبطله •

ولد أحمد مدحت أفندى (١٨٤٤ ــ ١٩١٣) فى استانبول فى حى شعبى من أب كان يعمل تاجرا للفاكهة استقر به المقام فى استانبول بعد أن هاجر من قريته فى الأناضول طلبا للرزق •

نشأ أحمد مدحت نشأة متواضعة ، لكنه استطاع بذكائه أن يصل من مجرد كتابة المقالات الصغيرة فى مجلات الولاية الى أن يصبح أكثر الكتاب الاتراك شعبية وانتاجا •

كان يطرق باب كل موضوع ويكتب فيه ، وكان فى كل كتابته كأنما أوكل اليه أن يعلم الشعب التركى وأن يثقفه الثقافة التى يحتاجها فى تلك المرحلة لذا أطلق عليه أحد مؤرخى الأدب التركى اسم « **الموسوعى الشعبى** »

وكنماذج مميزة لهذا النوع القصصي نعرض بعض أعمال أحمد مدحت .

١ ـ **من قصص المغامرات : حسن الملاح** (نشرت ١٨٧٤) .

كتبها أحمد مدحت على غرار مونت كريستو لالسكندر دوماس ، وقال أنه عندما قرأ رواية مونت كريستو أحس برغبة شديدة فى أن يكتب « نظيرة » لهـــا فكتب حسن الملاح .

تدور حوادث هذه القصة فى البحر الابيض ، وتنتقـــل بين مصر والجزائر ومراكش واسبانيا واستانبول والشام . ينقذ فيها القرصان حسن الملاح فتـــاة اسمها « بوزالا » من الغرق وكانت مفرطة الجمال ، شديدة العفاف .

ومحور القصة ، حب عفيف ينشأ بين الفتاة وشاب اسمه « ألفونس »

وتتوالى هذه الرواية فى مغامرات وحوادث طويلة لاطائل تحتها .

وكتب أحمد مدحت روايات مغامرات أخرى استلهم موضوعاتهـــا من التـــاريخ العربى والعثمانى فى اطارهما الاسلامى المشترك .

٢ ـ من القصص الاجتماعى :

(أ) فلاطونى بك وراقم أفندى

« **فلاطونى بك** شاب متفرنج ومتحذلق يدعى أنه يعمل كاتبـــا ومؤلفا ، ينفق كل وقته فى حى السفاهة والملاهى فى استانبول حى « بك أوغلى » ، يقع فلاطونى فى حبالة غانية من غوانى الملاهى ، تبدد وتبتز منه ثروته الطائلة التى ورثها عن أبيه أما راقم أفندى فهو مثال الشاب العصامى الذى نشأ يتيما فلم يكن له سند ولا معين الا علمه وذكاؤه ، تعلم فأتقن الفرنسية وحذق الترجمة فكانت مورد رزق له ، كان يدرس لابناء أحد الانجليز اللغة التركيـــة حيث يلتقى بفلاطونى بك فى منزل الانجليزى وتستمر القصة معتمدة على المفارقات التى تحدث بينهما » .

ونستطيع أن نرى أن أراقم أفندى ليس الا أحمد مدحت ذاته ، ولقد عكس أحمد مدحت كل خصائص شخصيته على شخصية راقم هذا ، فهو عصامى النشأة ، دؤوب ، يصفه بأنه « مكنة شغل » كما كان الادباء المعاصرون يصـــفونه بأنه « مكنة تأليف » .

(ب) قصة « أسارت » .

« أسارت » تعنى الرق وهى ذات مغزى وأهمية معينة لأنها طرقت مشـــكلة الرق والتى كانت تعيش فى المجتمع الشرقى آنذاك .

« يملك أحد أثرياء استانبول جارية تعهـــدها بالتربية منذ الصـــغر على أن يتزوجها لكنها كانت تحب عبدا لهذا السيد الثرى ، ويعلم السيد بأمر هذا الحب فيعانى من انصراف قلب الجارية عنه الى هذا العبد ، وتأخذه الغيرة ، لكنه آخر الأمر يتغلب على رغبته ويوافق على زواجهما .

وفى ليلة الزفاف أخذ العبد والجارية يقص كل على الآخر قصة عبوديتـــه وكيف أن النخاسين خطفوهما وكيف استقر بهما المقام فى منزل هذا السيد ولكن وياللدهشة !! يتضح أنهما أخوان شقيقان فرق بينهما الرق ثم جمعهما ، تحابا وهما اخوان ، واسقط فى أيديهما أمام هذه الكارثة فيقتل كلا منهما الآخر وبذلك يضعان حدا لحياتهما وحبهما وعبوديتهما » .

ولقد طرق الروائيون والقصاصون الأتراك هذا الموضوع مرارا وسوف نشير اليه فيما بعد بشيء من التفصيل لأهميته .

وبعد استعراض بعض نماذج هذا النوع القصصي يحسن بنا أن نقف عند اسم هاتين المجموعتين ونتأملهما . أولا « لطائف روايات » توحي للانسان بأنها مجموعة منتخبة من بين عدد كبير من القصص . « والمسامراتنامه » تذكرنا باجتماع الاصدقاء في ليالي السمر . اذن فهذين الكاتبين ارادا بقصصهما أن يكونا امتدادا للحكاية والقصة الشرقية القديمة .

وفي هذه التجارب الأولية لانجد أي شخصيات متميزة أو أي تحليل نفسي أو أي محاولة لتجسيم الحياة المعاشة ، لكن ترتيب الحوادث والعلاقات التي بين الأبطال والمحيط وأسلوب التعليق على الحوادث ، كل هذا كان لاشك في شكل مغاير لشكل الحكاية أو القصة الشرقية القديمة وأقرب للشكل الأوربي .

الرواية الأدبية .

ظهرت أول رواية تركية أدبية سنة ١٨٧٦ للأديب الوطني التركي الكبير نامق كمال (١٨٤٠ ــ ١٨٨٨) وهو من أشهر الأدباء والشعراء الأتراك في القرن التاسع عشر عرف بنضاله الوطني في سبيل الحياة الدستورية والحرية ، كان شعره ينبض بالوطنية ويفيض بالحماسة وكانت له يد طولى في تقدم الأدب التركي الحديث .

وتعتبر روايته « انتباه » أول رواية تركية ذات محتوى أدبي . وهي تعرض لقطاع من الحياة التركية داخل المدينة (استانبول بالذات) .

علي بك بطل الرواية شاب في ريعان شبابه آلت اليه ثروة طائلة ، وقع في غرام غانية اسمها « ماهبيكر » ولم تكن والدته راضية عن هذا الحب الآثم فحاولت أن تحول قلبه عنها الى جارية جميلة اسمها « ديلاشوب » وتهيم الجارية حبا بسيدها « علي بك » لكن قلبه منصرف عنها الى (ماهبيكر) الغانية الفاتنة . وتغضب الأم من ابنها وذات مرة يذهب علي بك الى بيت عشيقته فلا يجدها وينتظرها نصف ساعة ثم يحدث بينهما خلاف وسوء تفاهم فيقطع علاقته بها . وتتجسم أمام عينيه صورة الجارية المخلصة « ديلاشوب » ويعود الى بيته والى أمه ويبــدأ غرامه الجديد مع ديلاشوب ، وعندما بلغ أمر هذا الغرام الى ماهبيكر أضمرت لهما الحقد والحســد وكادت لديلاشوب وكانت قد رأتها في أحد الحمامات وتعرفت على بعض أوصاف جسمها واستطاعت أن تعرف بعض أسرارها بواسطة « دلالة » كانت تتردد على بيت علي بك وتخبره ماهبيكر بهذه الاسرار وتثبت له أن جاريته هذه انما تخونه مع غيره . فيثور علي بك ويستشيط غضبا ويضرب جاريته ويذهب بها الى سوق النخاسة ويبيعها فتشتريها ماهبيكر نكاية به وانتقاما منها ، لكنه رغم هذا لم يعد الى غانيته ، مما زادها حقدا وضغينة لعاشقها السابق فتسعى للانتقام منه ، فتدعوه الى احدى الأوكار حيث تدبر له مكيدة ، لكن جاريته الوفية تخبره بما أضمروا له عند وصوله الوكر ، فيهرب وينجو وتتدثر هي بمعطفه لكي تهرب فيقتلونها ظنا منهم بأنها « علي بك » وينتقم علي بك لجاريته المخلصة بقتل ماهبيكر ») .

وفي هذه الرواية تظهر أيضا كما في أعمال أحمد مدحت عدم الدراية بأحوال

النفس البشرية أو اظهارها فى صورة واضحة فى العمل الأدبى ، وتسود الرواية اخلاقية لاتقبل الأحوال الطبيعية للنفس البشرية ، وتفهم الحياة اجمالا دون أدنى تسامح ، اخلاقية لم تحدد غايتها تحديدا واضحا ، ولا يسمع صوتها جليا . ويمكننا ان نعتبر القسم الاول الذى ينتهى بانفصال على بك عن ماهبيكر كعمـــل مســـتقل ، وفى الحقيقة فان هذا القسم الذى يشغل أكثر من نصف الرواية نستطيع أن نقرأه بتشوق على أنه قصة من القصص القديم .

ويظهر فى الرواية عدم تمكن الكاتب تمكنا كاملا من « التكنيك » القصصى ، فان أسلوبه المنمق الزاخر بالأخيلة يقطع الخط الدرامى لرواياته ويمنع الأشخاص فيها عن أن تعبر عن ذاتها بما لها من امكانيات فنية كما أنه يقطع التسلســـــل الطبيعى للأحداث . فالكاتب يتخذ صورة رجل الأخلاق ، الذى لايترك الفرصـــة للأشخاص لأن تكون هى نفسها .

ولا شك فى أن أكثر الشخصيات حيوية هى شـــخصية (ما هبيكر) ولـــكن يجب علينا أن نتناولها كما هى وليس تحت ذلك الشعاع الذى سلطه الكاتب عليها فقارىء الرواية يسمع اعتراضات ماهبيكر على أن تكون هى تلك التى أراد الـكاتب قسرا أن تكون ، يسمع هذا فى صوت أعلى من صوت الكاتب ، كأنها تقول « أنا لست هذه .. أنا لم أكن ذلك الشخص الذى تصورتموه ... دعونى أعبر صادقة عن ذاتى وأن أقدم لكم صورتى الحقيقية .. »

لكن نامق كمال يقاطعها فى كل مرة ويحيطها بالأحـــكام الصارمة وبأقسى الكلمات وفى الحقيقة فان الكاتب يعانى هنا ازدواجا ، فمن ناحية يريد أن يظهر العلاقة التى بين على بك وماهبيكر (فى القسم الاول من الرواية) فى شكل قوى ، ومن ناحية أخرى يقدم للقارىء هذه العلاقة بصورة منفرة ..

وتعتبر الليلة التى أمضـاها على بك وحيدا فى بيت ماهبيكر مفتاح الرواية ، فان العاشق الذى ذهب الى بيت حبيبته خارجا على ارادة أمه ، عندما لم يجد حبيبته لايعانى أكثر من نصف ساعة ، ولا يشعر بأى شعور بالغيرة ! لكنه يندم فقـــط لعصيانه أمر أمه ، ولأنه انساق فى علاقة غير بريئة مع ماهبيكر ، ثم هو يكرها لأنها كانت السبب فى ذلك !!

ومن الواضح أن شخصية « ديلاشوب » ـ وهى كالحمل الوديع الطيع التى علق قلبها بعلى بك من أول وهلة ـ تبقى باهتة بجانب شخصية ماهبيكر أو بالأحرى فان هذه الجارية تعتبر مفقودة الشخصية تقريبا ، انما أراد الكاتب أن يبدعها كنموذج للطهارة فى مقابل الدنس ... حب الروح فى مقـابل حب الجســد ، ورغم أن ملامح وخطوط شخصيتى ديلاشوب وما هبيكر على طرفى نقيض ، فلا نكاد نرى فى الرواية الا امتداد شخصية ماهبيكر ولا شك فى أن نامق كمـال قد تأثر تأثرا كبيرا ب (غادة الكاميليا) ، لدوماس الابن ، لكن نامق المسلم الذى يؤمن بالاخــلاق الدينية ، وبرباط الاسرة الوثيق لم يكن يستطيع أن يظهر امرأة ساقطة على نحو آخر يخالف ما أراد لها أن تكون فى روايته هــذه ، وعلى هذا لم يكن أمامه الا أن يقسم شخصية ماهبيكر المستوحاة من غادة الكاميليا الى شخصيتين احداهما مفترسة والاخرى وديعة .

ومن أوجه التشابه الاخرى بين «انتباه» و «غادة الكاميليا» مشهد على بك وهو يقذف بأوراق البنكنوت فى وجه ماهبيكر بعد أن ضربها ضربا مبرحا يشبه الحركة الاخيرة من مشهد لعب القمار فى رواية دوماس ٠

ويقتل ديلاشوب وبانتقال على بك نها بقتل ماهبيكر تنتهى الرواية نهاية ميلود رامية حزينة ٠

ومن الملاحظ أن نامق كمال فى اتجاهه نحو الرواية الحديثة كان شديد التأثر بنمط القصة القديمة وخصائصها فى التصوير والتحليل ، ويمكن القول أنه كتب رواية «انتباه» هذ ه محاولا الاستفادة من عناصر القصة القديمة ، فمثلا تصوير الربيع الذى فى أول الرواية ، أشبه ما يكون بالنسيب الذى يكون فى أول القصائد القديمة ٠

٢ ـ جزمى :

وهى ثانى رواية «أدبية» نشرها نامق سنة ١٨٨٠ ، وهى ذات موضوع تاريخى وهى أطول من «انتباه» وحوادثها أكثر تعقيدا ، وذكر المؤلف أنه سيصدرها على مرتين ولكن لم يصدر منها الا الجزء الاول فقط ٠

تدور حوادث الرواية فى عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ ـ ١٥٩٤) أثناء حرب الدولة العثمانية مع الشيعة ، وجزمى بطل الرواية محارب جسور ذو روح شاعرة ، يتطوع فى الحرب ويظهر شجاعة نادرة وينقذ أحد القواد من الموت فينال بفدائه هذا الحظوة عند قواده ٠

وفى أثناء الحرب يتعرف على قائد جيش القرم عادل كراى وينال تقديره ٠

ويقع عادل كراى أسيرا فى يد الشيعة (الصفويين) وينقل الى تبريز مركز حكم الشاه محمد خدابند ملك الصفويين ، وكان كفيف البصر ضعيف الارادة ، انصرف ولداه الى الملذات وانغمسا فى الشهوات ، فآلت شئون الحكم وتصريف الامور الى يد زوجته شهريار وأختها بريخان ٠ وتفتن المرأتان بعادل كراى وتقع الاثنتان فى أسر حبه كما كان هو أسير حبهما ٠ لكن قلبه يميل الى بريخان دون أختها ٠ ٠ ويجمعهما أيضا أن بريخان كانت سنية المذهب على عكس أختها الشيعية ، ويتفق العاشقان على أن يخلصا عرش تبريز من يد الشيعة ، ومن ناحية أخرى يرسل القائد العثمانى (السنى) « جزمى » متخفيا الى تبريز كى ينقذ « عادل كراى » من الاسر ولكى يعمل معهما على نقل عرش تبريز من يد الشيعة الى السنيين لكن سرهم يفتضح ويهجم الصفويون على عادل كراى وحبيبته بريخان اللذين يناضلان حتى يسقطان شهيدين ويجرح جزمى لكنه يستجمع شتات قوته ويدفن العاشقين سويا ويكتب على شاهد قبرهما شعرا بدمه ٠٠

هناك فترة أربع سنوات بين صدور انتباه وجزمى (١٨٧٦ ـ ١٨٨٠) وفيها تطور مفهوم القصة عند نامق كمال ، واقترب فيها أسلوبه من الاعتدال وان كانت الشخصيات كلها تتكلم بنفس الأسلوب ، وامتنع عن البحث عن الجديد بين اطلال القديم ، ويظهر فيها تأثره بهوجو خاصة بالبؤساء ويتجلى هذا واضحا عنده فى الحوار ٠

وموضوع الرواية من الناحية التاريخية يأخذ الصبغة الأيدولوجية ، فهو يعالج

قضايا الوحدة الاسلامية والصراع بين السنية والشيعة وحب الوطن ، وحقوق الانسان، عرض نامق كمال لهذه القضايا بأسلوب مفرط فى الرومانسية • وكنتيجة لهـــذه الرومانسية فان شخصيات الرواية اما أن تكون خيرة أو شريرة الى أقصى الحدود ، وشخصيتى شهريار وبريخان هما بالضبط كشخصـيتى ماهبيكر وفيلاديلاشــوب فى روايته السابقة « انتباه » فبينما تمثل الاولى نموذجا للرذيلة تمثل الاخرى نموذجا للفضيلة ، وهنا أيضا يظهر الكاتب على صورة رجل الأخـلاق الذى يبــدى اعجابه بالفضيلة وانكاره للرذيلة •

ولكن الشخصيات هنا رغم المبالغات والافراط فى الخيـــالات الشعرية أكثر طبيعية بالنسبة للعصر المحيط الذى تجرى فيه الوقائع وهى تبدو فى صورة أصدق من شخصيات انتباه • وأهم دور ل «جزمى» هو التمهيد لسيكولوجية عادل كراى ، فلقد مزج نامق كمال حياة عادل كراى بشىء من المرارة التى تذكر بمفهوم القدر لدى الرومانسيين ، فعادل كراى كغيره من الابطال الرومانسيين يشعر منذ صغره بفراغ فى ذاته ، لكنه يختلف عنهم فى أنه ليس مهضوم الحق مثلهم فهو سليل أسرة مالكة وله من المبادىء ما يسعى اليه • ويبدو هذا الشعور بالفراغ والملل واضحا فى بعض الاشعار التى كانت ترد فى سياق الرواية •

وتعتبر شخصية عادل كراى شخصية فريدة لانه فى طريقه للبحث عن ذاته بمفهومه للقدر يمزج صوفية الشرق برومانسية الغرب •

وهناك بعض الشخصيات الاخرى التى ظهرت فى هذا العصر (أى عصرالتنظيمات) مثل شمس الدين سامى وغيره ، لكن أعمالهم القصصية لم تكن ذات قيمة تاريخيـــة أو أدبية •

وأهم شخصية فى عصر التنظيمات بعد نامق كمال هو رجـــائى زاد أكرم بك (١٨٤٧ ـ ١٩١٤) وهو ثالث ثلاثة كانوا دعامة أدب التنظيمـــــات ، نامق كمال ، وعبد الحق حامد ورجائى زاده أكرم كمـا أنه أيضـا أول ثلاثة أسسوا مدرسة الفن للفن فى الادب التركى رجائى زاده ، عبد الحق حامد وسامى باشا زاده سزائى •

وخلال قصصه الثلاثة «صائمة» ، «محسن بك» ، «غرام العربة» نلمح تطور القصة نحو الواقعية ، لذا كانت أهم قصصه من الناحية التاريخية هى قصة :

غرام العربة : نشرت سنة ١٨٩٥ •

نشرها تباعا فى أول الامر على صفحات مجلة ثروت فنون ، التى تعرف بالمرحلة التالية لمرحلة أدب التنظيمات باسمها ، ثم نشرها على شكل مستقل •

« بهروز ابن لأحد الاثرياء يلم بطرف من الفرنسية ، متحذلق مريض بحب الظهـــور يبدد ثروته فى السفاهة يقع فى حب غانية عاهرة يراها فى احدى المركبات الفاخرة فيصور له خياله المريض أنها بمركبتها الفخمة هذه لابد أن تكون سليلة أحد البيوتات العريقة ، وأراد أن يطارحها الحب والغرام ، فاقتبس قصيدة من ديوان لأحد الشعراء بعث بها اليها ، ولكنه يفطن بعد أن يرسل هذه القصيدة أنها قيلت فى رجل ولم تكن فى النساء • ووقع بهروز فى حيرة شديدة ولم يدر ماذا يفعل وخيل اليه عقله المضطرب

أن الفتاة المسكينة الاصيلة قد ماتت من هول القصيدة !! فجعل كل همه أن يبحث عن قبرها ٠٠ وبينما هو سائر فى أحد الايام اذا به يلقاها مصادفة ويتضح له أنها امرأة ساقطة وأن تلك المركبة أو العربة التى كانت تركبها انما أجرتهـــا بعد أن غررت بأحمق مثله ٠ »

والقصة انما تروى بسخرية حياة طبقة طفرة ظهرت طفرة فى المجتمع تحت ظروف اجتماعية واقتصادية معينة ٠ وأهمية هذه القصـــة فى أنها تعتبر نظرة وداع الى الرومانسية وتطلعا الى الواقعية وليست القصة هى التى اتجهت نحو الواقعيــة فحسب بل أن النقاش والنقد الذى أثير حولها اتجه هو أيضا بدوره الى الواقعيه مما قرب مفهومها الى الادباء الاتراك ٠ كما انها تعتبر أول قصة تركية ذات تكنيك قصصى مكتمل ٠

الاتجاه نحو الواقعية :

ظل الأدباء الاتراك تحت تأثير مدرسة نامق كمال مسحورين بطلاوة أسلوب لايستطيعون الخروج من دائرة الرومانسية ، ومع أن نجمها قد أفل فى الغرب الا أنه كان مازال متألقا فى سماء الادب التركى بفضل نامق كمال ومدرسته الى أن ظهرت بوادر الاتجاه الى الواقعية فى «غرام العربة» ثم قوى الاتجاه الى الواقعيـــة بظهور رواية « سركذشت » لسامى باشا زاده سزائى (١٨٥٩ ــ ١٩٣٦) ، ونحن اذا استعرضنا أعمال سزائى نرى فيها بوضوح تطور الاتجاه نحو الواقعية اذ يمكننــا أن نقسم أعماله الى ثلاثة أقسام أو مراحل يتنازعها عاملان ، العـــامل الاول ، هو تأثير نامق كمال وأسلوبه الفخم والعامل الثانى ، هو الواقعية والطبيعية اللتـــان كانتا قد تبلورتا فى الغرب فى أواخر القرن التاسع عشر ، ففى المرحلة الاولى يتجلى تأثير كمال واضحا وفى المرحلة الثالثة فتتجلى الواقعية الى حد كبير وذلك فى رواية سركذشت ٠ لكنه لم يستطع التخلص نهائيا من تأثير أسلوب نامق كمال الضـخم وان كان استطاع أن يخرج من دائرته الرومانسية ٠

سركذشت :

« دلبر صبية جميلة تخطف من جبال القوقاز وهى لم تتجـــاوز التاســـعة من عمرها ، تباع فى سوق النخاسة الى موظف «مطرود» وتنشأ فى بيته وتحت سيطرة امرأته القاسية القلب ، تسومها سوء العذاب حتى تضج المسكينة من قسوتها وتحاول الهرب فتفشل وتساق ثانية الى سوق النخاسة ويستقر بها المقام الى بيت أحـــد الاثرياء فتعيش حياة رغدة وتمضى عمرها فى راحة واطمئنان ، ويعود جلال ابن سيدها من أوربا ، وهو رسام يستخدم دلبر «موديل» فى رسم لوحاته ، ويتحاب الشابان ، لكن الباشا وزوجته يقفان حجر عثرة فى سبيل حب ابنهما جلال لهذه الجارية ، لانهما يريدان له زوجة تناسب مستوى العائلة الاجتماعى ، فيبيعا الجارية سرا دون علم جـــلال ، وينتهى المطاف بدلبر مرة ثالثة الى مصر فى قصر أحـــد الباشوات ، لكن الجارية الصادقة فى حبها لجلال تتحمل فى سبيل هـــذا الحب الصادق أقصى أنواع التعذيب والاهانة ، ويعطف عليها أحد أغوات القصر فيساعدها على الهرب ، بيد أنه أثناء هروبها يسقط فيدق عنقه ويموت وتنجو دلبر ، ولكن

يسقط في يدها اذ أنها لاتستطيع السفر الى استانبول والى حبيبها جلال بمفردها فتيأس من حياتها وتلقى بنفسها فى النيل •

فالقصة عبارة عن رحلة جارية واستعراض لحياتها • فهى قصة ذات خط واحد ، وكما ذكرنا من قبل فان أسلوب القصة يجرى على نمط أسلوب نامق كمال فهو يزخر بالجمل الطويلة جدا التى «تقطع نفس» القارىء جريا وراءها •

وهنا أيضا يتدخل الكاتب بين القارىء وشخصيات القصة ولا يحاول أن يستتر خلفها اذ تراه يصرخ مهاجما الرق •

وقد يلوح لنا بمجرد قراءة هذا الملخص أن القصة رومانسية أكثر منها واقعية ولكننا لو نظرنا اليها خلال عصرها لوجدناها أقرب الى الواقعية ، اذ أن العديد من الجوارى والعبيد كانوا يعيشون فى بيت كاتب القصة « سامى زاده سزائى » ، فهو قد لمس حياتهم عن كثب ، فالقصة ليست وليدة الخيال المحض بقدر ما هى محصول المشاهدة والمعايشة •

ومن القصاصين الواقعيين الذين عاصروا أواخر أدب التنظيمات وأدب المرحلة التالية وهى ما تعرف باسم مرحلة «ثروت فنون» الاديب والشاعر نابى زاده ناظم (١٨٦٥ ــ ١٨٩٥) وفى أعماله الادبية تبدو ملامح الواقعية أكثر وضوحا عما فى أعمال سزائى ، ففى قصة (قره بيبك) التى تعتبر أنضج أعماله يبدو أن هدفه منهـا هو المشاهدة الموضوعية كما يبدو أنه كتبها متأثرا بمفهوم القصة المعتمـــد على التسجيل ، ويصدر قصته هذه بمقدمة عن الواقعية فى الادب والمهم فى هذه القصة أن موضوعها مستمد من الريف التركى (الأناضول) • ومن حياة الفلاح التركى ، ومن ميزات هذه القصة أن الاشخاص فيها يتكلمون بلغتهم الأصيلة المتنـــاسبة مع مستواهم الفكرى والاجتماعى •

والحق أنه فى الفترة (١٨٨٠ ــ ١٨٩٥) كانت هنـاك حركة تمهـيد للادب التركى نحو عهد جديد ، فلقد كان احمد مدحت ، ومعـلم ناجى الذى كان يترجم أعمال زولا ، وسزائى الذى لم يعجبه السبيل الذى انتهجته القصة التركية والذى زرع بذور الواقعية فى الأدب التركى ، رغم انتمائه لمدرسة نامق كمال ، ونابى زاده ناظم بآرائه الواقعيـــة المتطورة وبقصته (قره بيبك» ورجائى زاده أكرم بمحاولاته لتدوين المشاهدات والتسجيل فى قصص (محسن بك» و «شمسا »و «غرام العربة» كل هؤلاء رغم الحسية الشعرية البادية فى أعمالهم كانوا يمهدون الطريق للمفهوم المتطور للأدب وللقصة •

وهكذا فان القصة التركية الحديثة بهذه المكاسب الصغيرة أخذت تنحو نحو النماذج الجديدة ، بينما بعدت المسافة بينها وبين الطراز الشرقى والمحلى القـديم للقصة ••

نظرة عامة للموضوعات التى تناولتها القصة فى أدب التنظيمات

كانت الموضوعات المتداولة فى هذه الاعمال عامية فى مجموعها وهـــذا أمر طبيعى لان استعداد الروائيين الأوائل للابداع الادبى كان محدودا وكانت ملكاتهم الفنية سطحية فكانت موضوعات أعمالهم القصصية أقرب لموضوعات القصة الشرقية

القديمة والواقع أن القصص الشعبية القديمة كانت مصدرا خصبا لقصص وروايات التنظيمات ، فمثلا قصص الحب الذى ولدته الصدفة المحضـــة ، وكون الحبيبين رفيقين منذ نعومة أظفارهما الى أن يتحابا أو أن أحدهما رقيق والآخر حر طليق أو حب أولاد الجيران كل هذه الموضوعات اســـتمدها الروائيـــون الأوائل من التراث القديم ..

ومن الموضوعات التى جدت نتيجة الاتصال بالغرب ، أن امرأة أوربية تحاول أن تنصر شابا تركيا ، وشاب يطلب العلم فى لندن ويعشق فتاة انجليزية تسبب له مشاكل عائلية ، وبطبيعة الحال لم يكن الواقع الاجتمـــاعى هو مصدر هـــذه الموضوعات ، فتنصر شاب تركى فى ذلك العصر أو حتى فى هذا العصر لم يكن واقعا اجتماعيا ملموسا بالدرجة الاولى . وكأنما أراد الروائيون الأوائل بتناولهم هذه الموضوعات أن يسترعوا انتباه النشء الى ما قد يجره عليهم اتصالهم بالحضـارة الأوربية من مساوىء .

وكأحد نتائج التغير الاجتماعى الذى صحب عصر التنظيمات ـ الذى أشرنا اليه فى صدر المقال ـ ظهرت طائفة من المدعين المتحذلقين والمتفرنجين كانوا موضوعـا طريفا للنقصة وموضع سخرية لكتابها ، كما رأينـــا فى رواية « فلاطونى بك وراقم افندى» لأحمد مدحت وفى «غرام العربة» لرجائى زاده .

وكان من الموضوعات التى تناولتها القصة فى هذا العصر (مرض السل) اذ أن مرض السل كان متفشيا فى استانبول آنذاك ، ولما كان الكتاب الأتراك فى هذا العصر يفضلون الموضوعات الحزينة فلا شك فى أن موضـــوعا كهـــذا كان مادة خصبة لقصصهم ..

وساعدت النماذج الرديئة المترجمة على المضى فى هذا الاتجاه الحزين ، فلقد كانت موضوعات : الرذيلة والمرأة المجهورة ، والفتاة المخدوعة ، والمصدرون تشغل مكان الصدارة فى الادب الرومانسى فى القرن التاسع عشر .

وحتى عند الكتاب الواقعيين (سزائى ، ناظم) ظلت هذه الموضوعات الحزينة تأتى فى المقام الاول .

القضايا الانسانية فى قصص التنظيمات :

(أ) الرق :

لاشك فى أن الرق من أخطر القضايا الانسانية التى تناولها الكتاب الأتراك فى أعمالهم القصصية الاولى ، فلقد كان الرق ظاهرة اجتماعية من ظواهر المجتمـــع الشرقى ، حتى القرن التاسع عشر ، وكان لها تأثيرها الكبير فى الحياة . فالرق منذ ثلاثه أرباع قرن كان طريق النجاح والمستقبل الباهر لكثير من الرجال والنساء . فكثير من الوزراء ورجال الدولة العثمانية كانوا فى الاصل من الرقيق ، أما الجوارى الحسان فكن أساس الزواج الموفق وأكـثر السيدات المرموقات كن يجلبن من القصور العثمانية والمصرية وبعض البيوتات التى اشتهرت بجمال جواريها وقدرتهن عـلى

القراءة والكتابة ، بل ان الكثير من هؤلاء الكتاب أنفسهم كانوا ثمرة من ثمرات الرق فأحمد مدحت وعبد الحق حامد وغيرهما كانوا من نتاج هذه الظاهرة فى أنسابهم البعيدة والقريبة ٠

وحياة الرقيق من يوم أن يولد ويخطفه النخاسون من بين قومه وعشيرته ويسوقونه تحت سياطهم الى سوق العبيد ، حيث يباع بثمن بخس ، فيبدأ فى بيت سيده الجديد صفحة جديدة ، حياة غنية تعتمل فيها رغبة وطموح الرقيق ـ الذين ذاقوا مرارة الذل والهوان منذ نعومة أظفارهم ـ فى أن يصلوا الى المناصب الرفيعة وأن يتحكموا فى الآخرين ، والكفاح الخفى الذى كانوا يباشرونه لتحقيق أمانيهم وتساندهم الغريب ، وجلبهم الاقرباء والاصدقاء ليكونوا عضدا وسندا لهم فى قضاء مآربهم ، واختلاف أقدار العبيد المجلوبين باختلاف أقوالهم وأنسابهم ، كل هذه العناصر التى تحويها قضية الرق بكل امكانياتها النفسية والاجتماعية لم يحسن الروائيون الأوائل استغلالها اذ كان من الممكن أن تؤدى الى عالم نفسى يشبه عالم الروائى الفرنسى ستندال ٠ فبينما نجد أن انعكاس كفاح الرقيق فى أمريكا على على الادب الغربى قد أوجد مادة روائية هامة أحسن الروائيون الغربيون استغلالها فقد اقتصر الروائيون الاتراك على معالجة القضية معالجة ميلودرامية حزينة دون أى اهتمام بأبعادها السيكلوجية والاجتماعية ٠

(ب) الانسان :

ان عظمة القصص الانجليزية والروسية والفرنسية تكمن فى أنها تتناول الانسان كهدف تبحث عنه وتتقصاه ، ولا شك فى أن هذا لم يتيسر لهذه القصص فى شكل طفرة فجائية ، فالقصة تحتاج أولا الى رؤية انسانية والى تراث من التجربة يعد الفنان ويمده بالامكانيات ، هى تحتاج الى تراث العصور ، والى التمهيد الداخلى الذى يكون حصيلة استقراء ذلك المجتمع لحياته ولتجربته الانسانية ، كذلك تفاعل ثقافة ذلك المجتمع مع الثقافات العالمية ، والتأثيرات المتبادلة للفنون ٠

ولقد كان مؤسسوا القصة التركية فى الفترة بين (١٨٧٠ ـ ١٨٨٩) محرومون من أغلب هذه العناصر الأساسية ٠ فلم تكن لديهم رؤية صادقة للحياة والانسان التركى ٠

فنامق كمال يرى الانسان كنموذج للخير أو للشر وليس كشخصيات متميزة متكاملة تتنازعها عوامل الخير والشر ، واحمد مدحت كانت علاقته بالانسان كعلاقة الأب العطوف بابنه ، كان دؤوبا فى خدمة الشعب فى مجالى الثقافة والتعليم الا أنه لم يتمكن أيضا من رؤية الانسان التركى كفرد مستقل ٠

كان القصاصون الأوائل يجرون وراء النوايا الخيرة والاخلاقيات بطريقة أشبه بالوعظ ٠ ٠

***

وفى الحقيقة فلقد كان من الضرورى لكى يحقق فن القصة نجاحا مرموقا أن يتغير مفهوم القيم الجمالية وأن تتطور اللغة التركية تطورا كبيرا يمكنها من أن تفى باحتياجات التعبير الجديد ، وأن تتكون رؤية فلسفية وحياتية تتناول الانسان التركى كموضوع وغاية ، وأن يتجه محور العلم والاستقراء نحو الانسان ٠

مصر
المجلة
العدد رقم 77
1 مايو 1963

نشأة المذاهب الأدبية في الشعر العربي الحديث

بقلم : الدكتور طه الحاجرى

(١)

من القضايا التى يكاد ينعقد عليهـا الاجماع فى تاريخ الأدب العربى ، ان المرحلة الأخيرة التى يمر بها هذا الأدب ، منـذ أواخر القرن التاسع عشر ، مرحلة فريدة ممتازة فى طابعهـا وخصائصها بين مراحل هذا التاريخ ، وأن الشعر العربى خاصة قد تعرض فى هذه المرحلة لطائفة من العوامل الجديدة اخذت تطبعه بطابع خاص ، كما جعلت توجهـه وجهات تختلف الى حد غير قريب عما كان يتجه اليه من قبل ، واسبغت عليه طائفة من الخصائص أفردته حتى كان من الأعـلام البارزة التى تلفت بقوة واصرار نظر الباحث فى تاريخ الشعر العربى الطويل الممتد خمسة عشر قرنا ، والحافل بشتى التيارات والمذاهب والألوان .

هذه قضية لا نكاد نحسب أن احدا من دارسى الأدب العربى ومؤرخيه يخالف فيها .

وجماع العوامل التى أتاحت للأدب العربى عامة والشعر خاصة هذا المكان فى هذه المرحلة يرجع الى امرين رئيسيين : أولهما مراجعة القديم فى أمثـل صورة ، واستحياء الحياة الاسـلامية الأولى فى نبعها وعنفوانها ، والآخر الاتجاه نحو الحضـارة الأوربية بعلمها وادبها ومذاهب الحياة فيها ، فعن هذين العاملين ، ومدى تداخلهما ، ونسبة ما بينهما ، صدرت المذاهب والنزعات المختلفة فى حياتنـا الأدبية والعقلية ، وبهما تكونت هذه المذاهب الفنية فى الشعر العربى الحديث .

ويمكن القـول ، بصفة عامة ، أن القرن التاسع عشر كان هو الفترة التى اخذ فيها هذان العاملان مكانهما فى العالم الاسلامى : يثيران أسباب التطور ، ويسيطران على المشاعر والأفـكار ويوجهانهـا ، ويستحدثان طائفة من القيم والاعتبارات ، ويعملان بذلك فى تغيير وجوه الحياة الاجتماعية والأدبية والعقلية .

ولسنا فى هذه الدراسة بصدد تتبع هـذه العوامل والتأريخ لها ، وتتبع مصـادرها ، وتبين أسبابها وملابساتها والوجوه التى كانت تظهر بها ، والمسالك الظـاهرة والخفية التى كانت تسلكها ، والتماس الأسباب القريبة والبعيدة لها ، فذلك ـ وان كان من صميم هذه الدراسـة ـ جدير أن يكون موضوع بحث خاص ، يلم بأطرافـه ويستقصى مسائله .

على أن الأمر فى هذين العاملين الرئيسيين جميعا يرجع الى أصل واحد ، وهو اليقظة التى اخذت تدب فى الأمة العربية والشعوب الاسلامية عامـة منذ أواخر القرن الثامن عشر ، كالذى نعرف من ذلك فى الجزيرة العربية والعراق والشام وبـلاد المغـرب ، وفى الهنـد وفارس ، من الحركات والدعوات التى كان يقودها ويدعو اليها أمثال محمد ابن عبد الوهاب ، والسيد احمد خان ، وجمال الدين الأفغانى ، ورفاعة رافع الطهطاوى ، ومحمد بن على السنوسى ، وخير الدين التونسى . وبهذه اليقظـة اخذت هذه الشعوب تدرك كيانها وتحس ذاتيتها ، وتتنبه الى مكانها ممن حولها . وبذلك جعلت تلتمس مقومات ذلك الكيان لتحقق بها شخصيتها ، فـكان أول ذلك ان نظرت فى نفسها ، واتجهت الى مراجعة حياتها الدينية والأدبية ، فى عهودها الأولى ، عهود الازدهار والقوة والنشاط الدائب ، مما جعل لهـا تلك الشخصية القوية التى فرضت نفسها فرضا ، وطبعت تاريخ الانسانية بطابعها ، قبل أن تحيق بها تلك السنة الطويلة ، وتدخل فى غمرة تلك الغيبوبة

التى صرفتها ـ بطبيعة الحال ـ عن نفسها ، وعن تبين ما حولها . ثم كان من ذلك أن نظرت الى تلك القوى الأوربية التى تحيط بها ، والتى جعلت تداخلها مداخلة قوية دائبة ، وتصرف حياتها وكثيرا من شؤونها ، نظرة جديدة واعية مستبصرة ، تتعرف بها أسباب قوتها ، وتستبين بها ما ينبغى أن تأخذ هى به لتواجه تلك القوى ، وتعتصم به من عدوانها .

وهكذا مضى هذان العاملان ـ على تفاوت بينهما فى تأثير كل منهما ، باختلاف الزمان والمكان والملابسات ـ فى اثارة القوى الكامنة فى الشعوب الاسلامية ، وفى تحقيق ملامح الشخصية العربية ، اذ كانا يصدران جميعا عن تلك اليقظة التى أتيحت لها وأشعرتها بكيانها ، كما كانا يتجهان جميعا وجهة واحدة ، هى التمكين لقوى الحياة من النفس الاسلامية العربية .

(٢)

ومنذ اخذت النفس الاسلامية العربية تحس ذاتها وتدرك حقيقة وجودها ، ومنذ أخذت قوى الحياة تتألق حولها وتغمر جوانبها وتنفذ الى صميم كيانها ، اخذت شاعريتها الغافية تستيقظ . وكان لا بد للشعر أن يأخذ مكانه فى التعبير عنها والتجاوب معها ، وفى حفزها وأثارتها . واذن فقد كان لا بد له من أن يخلص من ذلك المجال الضيق الذى كان يتخبط فيه ، ولا يكاد يتصل بشىء من حقائق النفس ونوازعها ، وأن يتخفف من تلك القيود الثقيلة التى كان يرسف فيها ، والتى كان لا يزال يبتكر فيها ويستحدث منها . كان لا بد للشعر فى هذه الحالة الجديدة التى أتيحت للنفس الاسلامية العربية أن يكون شعرا نابضا بما تنبض به هذه النفس ، لا لونا من الوان الرياضة العقلية أو المرانة اللغوية ، أو صورة من صور التطبيق على القواعد البلاغية أو الفنون البديعية . كما كان قد صار اليه أمر الشعر فى فترة تلك الغيبوبة .

لم تعد النفس الاسلامية العربية تجد فى تلك الأنماط العروضية ، أو تلك الألهيات التى يزجى بها الفراغ ، ما يتجاوب مع مشاعرها ، أو يمكن أن يكون تعبيرا عنها ، فكان لا بد من نمط جديد يتجاوب مع تلك الروح الجديدة ، ويحقق حاجة هذه النفس . وهنا نرى العامل الأول من ذينك العاملين : عامل النزوع نحو القديم ، هو الذى شق لذلك النمط سبيله ، وهيأ الأسباب لذلك اللون الذى أصبحت الحاجة اليه ماسة ، اذ كان هو الذى يستطيع أن يتجاوب مع أحاسيس اليقظة التى اخذت تسيطر على النفس الاسلامية العربية ، وتكاد تستبد بوجدانها ، اذيشعرها بمقومات شخصيتها ، مستمدة من تاريخها المجيد ، وماضيها الحافل بشتى المآثر .

وكان من أظهر مظاهر هذا العامل فى ذلك الوقت الاتجاه الى بعث الأدب العربى القديم ، وقد ظهر هذا الاتجاه ظهورا واضحا بما طبع اذ ذاك من آثار هذا الأدب ، كديوان ابن هانىء الأندلسى ، وقد طبع فى مصر سنة ١٨٥٧ ، وديوان ابى نواس الذى طبع سنة ١٨٦٠ ، وديوان ابن سهل الأندلسى سنة ١٨٦٢ ، وديوان المتنبى سنة ١٨٦٦ ، وكتاب الأغانى لأبى الفرج الاصفهانى ، سنة ١٨٦٨ ، وديوان ابن خفاجة الأندلسى ، سنة ١٨٦٩ ، وديوان أبى تمام سنة ١٨٧٥ وديوان الحماسة (بشرح التبريزى) سنة ١٨٧٥ ، الى غير ذلك مما أخرجته المطبعة فى غير مصر ، كبيروت ، وقد كان مما طبع فيها فى هذه الفترة ديوان سقط الزند لأبى العلاء المعرى ، طبع سنة ١٨٨٤ ، وديوان أبى العتاهية ، سنة ١٨٨٦ ، وديوان الأخطل سنة ١٨٩١ ، وديوان أبى فراس الحمدانى سنة ١٩٠٠ .

كما اخرجت مطبعة الجوائب فى استانبول طائفة اخرى فى هذه الآثار الأدبية القديمة ، كالموازنة بين الطائيين للآمدى ، وديوان العباس بن الأحنف ، وديوان البحترى . وكذلك كان الأمر فى بمباى وكلكتا ، كما كان فى دوائر المستشرقين فى باريس وليبسك ، وبون . وقد كانت هذه المطبوعات مايكاد يخرجها الناشر الأوربى حتى تأخذ مكانها فى بيئات العلماء والمثقفين بالبلاد العربية .

كما جعل هذا الاتجاه الى بعث الأدب العربى القديم يتخذ صورة تنظيمية ، فى مثل تأسيس جمعية المعارف التى أنشئت فى مصر سنة ١٨٦٨ ، وكان من اول أهدافها نشر الكتب العربية القديمة ، فكان مما اتجهت الى نشره كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وديوان ابن المعتز ، ومحاضرات الراغب الأصبهانى ، وشرح التنوير على سقط الزند لأبى العلاء ، وديوان ابن خفاجه الأندلسى .

والى جانب ذلك نرى هذا الميل واضحا فى اتجاه بعض العلماء والأدباء من أهل القرن التاسع عشر الى نسخ آثار هذا الأدب واستنساخها ومدارستها ، كالعلامة محمد محمود بن التلاميد الشنقيطى الذى كتب بخطه كثيرا من هذه الآثار ، وحققها ، وعنى

بقراءتها على تلاميذه ، كأشعار الهذليين التى كتبها سنة ١٨٦٧ ، وديوان القطامى ، وديوان النابغة الشيبانى ، وديوان المتلمس ، وديوان سلامة بن جندل ، الى غير ذلك مما لانقصد هنا الى استقصائه ، وكالشاعر الكبير محمود سامى البارودى ، ولاتزال دار الكتب المصرية تحتفظ ببعض الآثار الأدبية مكتوبة بخطه ، كديوان النابغة الشيبانى الذى كتبه سنة ١٨٦٧ ، وبعض ما استنسخه لنفسه ، كديوان رؤبة بن العجاج الذى نسخ له عن بعض مكتبات المدينة سنة ١٨٧٢ .

ومختارات البارودى الحافلة ؛ (وقد طبعت بعد وفاته) ، ومجموعة « فحول البلاغة » للسيد محمد توفيق البكرى ، (وقد طبعت سنة ١٨٩٥) ، تعدان مظهرا واضحا من مظاهر هذا الاتجاه .

واذا كانت هذه الألوان من النشاط تقدم لنا صورة رائعة من صور ذلك النزوع الى بعث الأدب العربى القديم ، واسترداد مكانه فى الحياة الأدبية ، فانها تعد بذلك من اكبر ما مكن للشاعرية العربية — وقد وجدت فى البارودى ممثلا قويا لها — ان تبعث الشعر بعثا جديدا ، وأن تبث فيه الحياة التى تنبض بها النفس الاسلامية قوية ناضرة ، وأن تخرج به من حالة الركود والتفاهة والركاكة والضعف التى كان مرتكسا فيها ، وأن تسبغ عليه ما عرف به الشعر القديم من صفات الجزالة والفخامة وسمو المعنى وقوة الروح ، مما هو جدير ان يتجاوب مع ما كانت تضطرب به النفس الاسلامية العربية من حنين الى القوة ، وما كانت تجيش به من أحلام المجد القديم .

وهذا الفتح الجديد الذى اتيح للبارودى أن يظفر به للشعر العربى — وقد كان لا بد للشعر العربى أن يبلغه ، كما يقضى منطق الحياة وسنة الوجود — أتاح لهذا الشعر فى العالم العربى مدرسة شعرية جديدة ، كان هو امامها ، تقوم على اكبار القديم ، والاستغراق فى صوره ، واستلهامه ، وتتخذ من الشعر القديم نماذجها الفنية التى يجب — جهد الطاقة — ألا تنحرف عنها ، فى الروح والموضوع والصور والديباجة ، كما هو واضح فى شعر امام هذه المدرسة التى يمكن أن نطلق عليها اسم « المدرسة الاتباعية » .

وقد رد ظهور هذه المدرسة للشعر العربى اعتباره الذى كان قد أهدر منذ اجيال ، فلم يعد — كما كان من قبل — نوعا من العبث العقلى ، أو لونا من الوان اللهو الذهنى ، أو وسيلة من وسائل ازجاء الفراغ ، أو صورة من صور الرياضة اللغوية والعروضية ، بعيدا عن النفس ومشاعرها والروح وخلجاتها والحياة ومشاهدها . ولا ريب — عندنا — أن ذلك الذى اتيح للشعر يعود — فيما يعود اليه — الى أن هذا البعث قد تمثل فى هذه الشخصية الكبيرة ، شخصية البارودى ، التى كانت تجمع الى قوة الشاعرية سمو المنزلة ، ونزعة الجد ، والارتفاع بالشعر عن توافه الأغراض وسفاسف الأمور ، كما جعلت درس الشعر غاية وكدها ، وبذلت له أقصى جهدها ، وغالت به واكبرت من شأنه ، وأحلته المحل الجدير به .

وقد استطاع البارودى أن يجمع فى شعره بين التزام سبيل القدماء فى العبارة والديباجة والصورة ومنهج القصيدة ، ويتجاوب بما يسبغه عليه من ذلك مع روح الحنين الى القديم ، وبين صدق التعبير عن النفس وخوالجها ، وتصوير الأحداث التى كانت تشغل العالم الاسلامى تصويرا قويا . وبذلك استطاع أن ينفذ بشعره هذا الى صميم القلوب ، ويظفر من المشاعر الاسلامية العربية بهزة الرضا ونشوة الاعجاب : لقد رد اليها بهذا الشعر صورة من الماضى الذى تتوثب نحوه .

ومنذ نهض البارودى بالشعر العربى هذه النهضة وجعل يعرض على الناس الوانا من العبارة الشعرية فتنتهم وردتهم بجزالتها وصورها العربية الخالصة الى تلك العصور المجيدة التى كانت لا تزال تثير زهوهم ، ومنذ ظهر بذلك الفن الجديد القديم ، وفتح ذلك الباب الذى كان الأدباء والمثقفون عامة يرون أنه مصمت لا سبيل اليه ، اخذ الشعر فى ذلك المنزع ، واخذ الشعراء يتجهون تلك الوجهة ، ويحاولون أن يأخذوا مأخذ امامهم ويسلكوا سبيله ، وقد وجدوا فى التراث الشعرى القديم الذى أصبح قريب المأخذ سهل المورد ، على النحو الذى عرضنا صورة منه ، ما مكن لهم من المضى فى ذلك المذهب الفنى الجديد . وقد سددهم فى سبيلهم هذه ما كان يغمر الجو من الرغبة الجارفة العارمة فى اثارة المفاخر القديمة وتمثل الماضى المجيد .

ولم تقتصر هذه المدرسة على مصر ولم تقف عند حدودها ، بل سرعان ما رأينا هذا المذهب ماثلا فى الشام وفى العراق ، فى مثل شعر الأمير شكيب ارسلان ، والشيخ عبد المحسن الكاظمى . وفى ديوان الكاظمى قصيدة بعث بها من العراق الى البارودى

فى مصر ، تدل على مبلغ ما كان لشعر البارودى من قدرة على التغلغل فى الأقطار العربية ، كان لهـا ـ ولا ريب ـ أثرها فى خلق هذه المدرسة فيهـا وتوجيهها . ونتبين هذا فى مثل قول الكاظمى فى هذه القصيدة :

اما القـريض فقـد غدوت ابا له
وبنـوه حـولك ركع وسجـود

اما فى مصر فربما كان من اظهر شعراء هـذه المدرسة السيد محمـد توفيق البكرى ، صـاحب مجموعة فحول البلاغة ، واراجيز العرب ، وصهاريج اللؤلؤ ، ثم الشيخ محمد عبد المطلب .

وعبد المطلب من ابعد الشعراء الذين ساروا فى السبيل التى اختطها البارودى ايغالا فيها ، واصرارا عليها . بل لعله بلغ من الاتباعية ما لم يبلغه امامه ، وقد مضى فيها الى نهاية الشوط لم يصرفه عنهـا شىء ، ولم يعدل به عن سبيلها ، أو ينحرف به عن جادتها ، ما كان يضطرب به جو الحياة الأدبية .

واذا كنا نعتبر البارودى رائد هـذا المذهب وامامه ، فلعلنا لا نخطىء اذا نحن اعتبرنا عبد المطلب غايته وختامه . وقد مضى الرجل فى هذا المذهب على خطة واحدة ، لم يكد يتغير اولها عن آخرها ، الا من ناحية درجة النضج الشعرى ، بطبيعـة الحال ، أما المذهب والطريقة ، وايثار الروح البدوية والديباجة العربية الخالصة ، فهى مطرد كل الاطراد فى شعره : نراه فى اوائله كما نراه فى اواخره . نراه بكل خصائصه فى قصيدته التى قالها فى رثاء على باشا مبارك ، سنة ١٨٩٢ :

الام بنـا أيدى النـوائب تلعب
وحتـام فى أهوالهـا نتقلب

كما نراه فى هذه القصيدة التى قالها فى أواخر حياته ، سنة ١٩٢٩ ، تنفح بروح البادية :

جرى مع الشوق حتى عزه الأمـد
واستنصر الدمع حتى شفه الكمد
ساد على النيل ، لا يروى جوانحه
اذا تروى به الصـادون وابتردوا
يشـوقه النـور ان هبت يمانيه
أو روح الركب حاد باللوى غـرد

لقد ظل عبد المطلب وفيا لمذهبه الفنى فى الشعر ، حريصا عليه ، لم يحد عن حدوده ، ولم يتسمح فيه وقد أعانته عليه طبيعة بدوية صادقة ، وثقافـة عربية وافرة ، ومضى به فى سبيله ايمان عميق بأن الوفاء لهذا المذهب انما هو فى الوقت نفسـه وفاء للدين ووفاء للعروبة ، وقد كان من اكبر المتحققين بهما ، المحامين عنهما . وكأنما كانت المذاهب الفنية التى نجمت فى القـرن العشرين ، والتيارات التى اخذت تداخل الحياة الدينية والأدبيـة ، مما كان يزيده اصرارا على مذهبه .

(٣)

ولكن هذه المدرسة ، على ما أتيح لها من أسباب القوة ، وما ظفرت به من تجاوب واسع المدى ، كما راينا ، لم تنفرد بالحياة الأدبية الا فترة قصيرة فى حياة امامها . ذلك انه منـذ اواخر القرن التاسع عشر أخذ العـامل الثانى من العاملين اللذين اشرنا اليهما فى اول هذا الفصل ، وهو عامل الاتجاه نحو الغرب ، يقوى ويشتد ويفرض نفسه فى اصرار على المجتمع العربى ، فتوثقت الصلات بين الحيـاة الأوربية والحياة العربية فى وجوههـا المختلفة ، وجعلت الثقافة الأوربية تتغلغل فى أعماق كثير من البيئات الأدبية ، فكان لابد لهـذا التطـور الذى اصابته الحياة المصرية والحياة العربية عامة من أن يترك على الشعر أثره ، ويطبعه بطابعه .

ومن هنا ظهر مذهب جديد بعض الجدة ، اذ كان يقف بين القـديم والجديد موقفا وسـطا ، يمت اليهما ، ويأخذ عن كليهما ، ونشأت مدرسة شعرية يمكن القول فى طمأنينة انها نشأت فى أحضـان المدرسة الاتباعية الأولى ، وصدرت عنها ، وتأثرت بها ، منحرفة ـ بتأثير العامل الذى ذكرنا ـ عن بعض خصائصها انحرافا يكثر أحيانا ويقل احيانا اخرى ، ولكنها ظلت فى جملتها ، مهما بلغ انحرافها ، مرتبطة بها وفية لها .

فها نحن اذن بازاء مدرسة ادبية جديدة ، تعد ، الى حد ما ، ربيبة المدرسة الأولى التى سميناهـا بالاتباعية ، وعلى هذا نستطيع أن نسمى هذه المدرسة بالاتباعية الجديدة ، فهى تنزل من الاتباعية منزلة الكلاسـيكية الجـديدة من الكلاسـيكية فى الأدب الأوربى ، كما يمكن القول انها تنزل منها منزلة بشار وابى نواس ومسلم بن الوليد وابى تمام من الشعراء الجاهليين والاسلاميين .

ولعلنا نستطيع ان نتمثل ذلك شيئا ما فيمـا يحكيه شوقى ـ وهو من أوائل هذه المدرسة ـ عن أولية اصـطناعه الشعر ، وما أتيح لشاعريته من تطور ، فى المقدمة التى كتبها لديوانه سنة ١٨٩٨ ، وذلك اذ يقول :

« .. قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهـر للشعر فيها ، وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء . والقـوم فى مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحا فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الاسمى فى البلاد ، فما

زلت اتمنى هذه المنزلة وأسمو اليها على درج الاخلاص فى حب صناعتى واتقانها بقدر الامكان ، وصونها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله اليها . ثم طلبت العلم فى أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ، ولا يؤتيها سواه . وانى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد »

أما حقيقة الشعر التى علمها شوقى ولم يكن من قبل يعلمها ، والتى انما انكشفت له بفضل طلبه العلم فى أوربا ، ونور السبيل الذى وجده فيها ، كما يقول ، فها هى ذى كما يعبر عنها فى هذه المقدمة ، اذ يقول بعد أن نعى على الشعراء « انزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره » :

« .. الا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا الا ليتغنوا بمدحه، ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب احدى عينيه فى الذر ويجيل الاخرى فى الذرى يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ، ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل ، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . »

بدات شاعرية شوقى اذن اتباعية ، ثم تغير مفهوم الشعر عنده على النحو الذى ذكره ، فكان لذلك أثره فى تطور شعره ، وان لم يبلغ فى تطوره — بتأثير بعض الملابسات التى اشار اليها — المبلغ الذى يتفق مع ذلك المفهوم ، فبقى مرتبطا بالمذهب الاتباعى .

واذا كان البارودى هو امام الاتباعية ورائدها ، فامام الاتباعية الجديدة هو — فيما نرى — اسماعيل صبرى ، ثم جاء من بعده احمد شوقى ، وحافظ ابراهيم ، واحمد محرم ، واحمد الكاشف ، واحمد نسيم ، ومصطفى صادق الرافعى ، وحسن القاياتى، وعلى الجارم ، وخليل مردم ، وجميل صدقى الزهاوى ، ومعروف الرصافى ، وكثير غيرهم .

وهذه الصلة الوثيقة التى تربط بين المذهبين ، كما يرتبط الفرع بأصله ، جعلت الخلاف بينهما فى مفهوم الشعر ، وفى وظيفته ، وفى أسلوبه وصياغته خلافا غير كبير الخطر . وربما كان أمر الصياغة هو أهم ما كان يظهر فيه الخلاف . وهو — على كل حال — خلاف متفاوت يشتد حينا ويضعف حينا باختلاف الشعراء أنفسهم فى ثقافتهم واتجاهاتهم وأمزجتهم .

لم تعد ديباجة الشعر عند شعراء هذه المدرسة ديباجة بدوية تحرص أول ما تحرص على الفخامة والجزالة ، كالذى نرى فى شعر البارودى والكاظمى وعبد المطلب ، بل ديباجة حضرية مهذبة ، كالذى نرى مثلا فى شعر اسماعيل صبرى . وكذلك الأمر فى الصور البيانية ، فهى عندهم صور مشتقة من الحياة الحاضرة ، متصلة بها ، أكثر من اتصالها بالحياة القديمة وصدورها عنها ، أو عن الشعر القديم الذى يمثلها . ويعبر الرصافى عن هذا الاتجاه بقوله :

وأجود الشعر ما يكسوه قائله ... بوشى ذا العصر لا الخالى من العصر

ومن ذلك نرى أحد شعراء هذه المدرسة ، وهو احمد نسيم ، يهاجم بعض معاصريه من شعراء المدرسة الاتباعية الذين يلجأون الى الصور القديمة ويصطنعونها فى شعرهم ، فيقول فى ديوانه المطبوع سنة ١٩٠٨ هذه الأبيات التى تعتبر بديباجتها وبمعارضتها لبعض طرائق الاتباعية الأولى وأساليبها، تعبيرا دقيقا عن الاتباعية الجديدة :

أرى كل يوم فتى شاعرا ... تلقى الفصاحة عن باقل
يحن الى غزل بارد ... ويمدح عصر أبى وائل
ويشتاق ليلى ومجنونها ... وما هو يا قوم بالعاقل
يذكرنا العيس فى شعره ... ويهفو الى الناب والبازل
ويطوى خلائق لو خبروا ... لمدوا اليه يد السائل
فيا شعراء الزمان افقهوا ... وجولوا بطرف لكم جائل
خذوا الغرب فى شعركم اسوة ... ليحيا به الشرق فى الآجل
فزهر وشمس وبدر الدجى ... أباطيل تحلو لدى الجاهل

ومع ذلك فان هذه المدرسة لم تبرأ تماما من الصور القديمة ، اذ كانت فى حقيقة أمرها وسطا بين المدرسة القديمة التى سبقتها ومهدت لها ، والمدرسة الجديدة التى تلتها ، وسنتكلم بعد عنها . ومن ذلك ما نجده فيها من ملامح صورة المدرسة القديمة ، مثل بدء القصائد بالغزل والنسيب ، كما نجده فى بعض قصائد صبرى وشوقى ، فهى مزاج بين القديم والجديد ، كما عبر عن ذلك الشاعر الاتباعى عبد المطلب ، فى قصيدته التى شارك بها فى المهرجان الذى اقيم لتكريم شوقى سنة ١٩٢٧ — وأحسب انه لولا هذه الآصرة القوية التى تربط شوقى بالقديم ، لما اشترك عبد المطلب فى مثل هذا المهرجان — وذلك اذ يقول :

راوك بديعا فى الجديد فأبدعوا ... وعجت على حسن القديم فعوجوا

ذلك هو مكان هذه المدرسة فيما نرى .

وأما المدرسة الجديدة فلم تر فيها الا صورة من صور سابقتها ، لا تختلف عنها فى شىء فى حقيقة أمرها ، كما يعبر عن ذلك العقاد ، وهو أحد طلائع هذه المدرسة الجديدة ، اذ يقول فى صفتها ، فى سياق المقدمة التى كتبها للجزء الأول من ديوان صديقه وزميله فى الدعوة للمذهب الجديد ، المازنى :

« قلنا ان الشعر العربى نشأ منشأ جديدا من نحو العشرين سنة . ونقول : انه كان نضالا نزع فيه الظافر أسلاب المخذول،

ولكنه لبسها . فكان ظافرهم ومخذولهم أقرب الناس شبها وأشبههم بزة » .

والواقع ان الأمر كثيرا ما يختلط بين هذه المدرسة والمدرسة الاتباعية الاولى ، بسبب ارتباطها بها ، ونشوئها فى احضانها ، والاشتراك بين كثير من صفات هذه وتلك . حتى ان الأمر ليلتبس فى بعض الشعراء كأحمد محرم ، مثلا ، اذ يحسبه البعض لجزالة شعره وقوة أسره ومتانة ديباجته من أصحاب المدرسة الأولى . وكان بعض النقاد المعاصرين له فى أوائل هذا القرن يقرنون بينه وبين البارودى ، امام تلك المدرسة . ويقول صديقه أحمد الكاشف ـ كما أورد هو عنه فى مقدمة ديوانه ـ ان معظم ارباب الصحف فى اواخر القرن الماضى كانوا يحسبون أنه ـ وهو لا يزال شابا بعد ـ فى الأربعين من عمره ، وانه من سلالة عربية ، وانه من متخرجى الأزهر او دار العلوم .

وقد بدأ بعض شعراء هذه المدرسة حياته الشعرية بين مريدى المدرسة الأولى ، المخلصين لها ، ثم لم يلبث أن انحرف عنها ، وعدلت به الحياة الجديدة عن سبيلها ، كالذى نرى فى شاعر كعلى الجارم ، حين نقرأ قصيدته التى قالها وهو شاب يافع ، فى مطلع حياته الأدبية ، يمدح الأستاذ الامام الشيخ محمد عبده ، وبدأها بقوله :

المجد فوق متون الضمر القود
تطوى الفلا بين أبطال صناديد
اذا رمت عرض ... فباسمها
رمت البهة الليالى كل مقصود
او مزقت طيلسان الليل من خبب
كست خيال الامانى ثوب موجود
فكم شققت فؤاد البيد متصلتا
من يطلب المجد لا يبخل بموجود
ترمى التنوفة بى أخرى بجانبها
وأقطع البيد بعد الجهد بالبيد

فنرى فى ذلك صورة مفرقة أشد الاغراق فى تقليد الصور الشعرية القديمة ، فاذا قرأنا ما تأخر بعد ذلك من شعره وجدنا أنه لم يلبث ـ وخاصة بعد أن ذهب الى انجلترا وعاد منها ـ أن اعرض عن هذا الأسلوب اعراضا ، وأصبح من أصحاب الاتباعية الجديدة .

وهذا الاختلاط والتداخل بين المدرستين كان من شأنه أن يجعل الحدود بينهما مضطربة مائعة ، لاتكاد تثبت عند وضع معين ، أو تتخذ صورة واضحة مستقرة .

وكثيرا ما أحدثت هذه الميوعة شيئا من الاضطراب فى المعسكر الواحد ، فنرى ، مثلا ، شاعرا كأحمد محرم يعرض فى فصل ضاف كتبه عن اسماعيل صبرى (فى مجلة « أبو لو » ـ أكتوبر سنة ١٩٣٤) وهو امام مدرسته ، لقوله فى رثاء امين باشا فكرى :

ويا تربة حل فيها الامين لانت الفراديس او أطيب
ولا زالت السحب منهلة وأنت لاذيالها مسحب

من قصيدته الرائعة التى مطلعها :

وهبتك يا دهر من تطلب
أبعد أمين أخ يصحب

فيقول :

« يدعو صبرى لتربة الامين بسقيا السحب ، فمن يصدق أن هذا من قوله ؟ وماذا تصنع السحب بالقبور ؟ يا له من تقليد جاهلى لا يكاد يرحم الادب ! ولا ادرى كيف تقيد الشريف الرضى فى القرن الخامس من التاريخ الهجرى بهذا المذهب ، فأكثر من طلب السقيا للقبور . »

فهو ينكر أن يدعو لتربة الأمين بسقيا السحب ، لان هذا تقليد جاهلى . وكأن الشاعر يجب عنده ان يتحاشى كل تقليد جاهلى ، هذا وأحمد محرم الذى يأخذ على اسماعيل صبرى مثل هذا هو الذى يقول فى مطلع احدى قصائده :

منازل سلمى ! لا عدتك الغمائم
وان درست بالجزع منك المعالم

وليس طلب السقيا للمنازل العافية والأطلال البالية الا تقليدا جاهليا ، ولا مساغ له فى الشعر الحديث الا من هذه الناحية وحدها (١) .

اذا تركنا هذه الناحية : ناحية الصياغة والصور الفنية ، وانتقلنا الى الناحية الأخرى : ناحية وظيفة الشعر وميادينه وموضوعاته ، وجدنا فى هذه المدرسة تيارين واضحين متميزين . التيار الأول يمثله تمثيلا واضحا اسماعيل صبرى ، ثم القاياتى ، والرافعى ، والثانى يمثله تمثيلا قويا فى بعض نواحيه محرم ، والكاشف ، وفى ناحية أخرى منه ولى الدين يكن ، وفى ناحية ثالثة الرصافى .

فأما التيار الأول فتغلب عليه الروح الفنية الخالصة ، والتأمل فى داخل النفس واستثارة خواطرها ، والتعبير عن العواطف والمشاعر الذاتية ، والتأنق فى توليد المعانى والصور الفنية . وأما التيار الآخر فيغلب عليه النظر فى شئون السياسة ، والرغبة فى ايقاظ الحوافز الوطنية ، واثارة المشاعر القومية ، ومعالجة الفساد الاجتماعى فى صوره

---

(١) وعندى أن دعاء اسماعيل صبرى لتربة الامين بسقيا السحب فى البيت الثانى من البيتين ليس الا تكملة للصورة التى فى البيت الاول ، والتى أراد الشاعر بها أن يجعل من هذه التربة فردوسا ممرعا مخصبا ، فهو يدعو بدوام هذه الصورة ، وبذلك يمكن القول بأن ليس فى هذا الشعر تقليد جاهلى ، وانما هى صورة بيانية فنية .

المختلفة . وقد مضى التياران متناظرين ، وان كنا لا نلبث حتى نرى التيار الثانى قد عب عبابه وقوى امره ، بقدر ما ضعف التيار الأول وانزوى ناحيــة وهان شأنه ، لولا ان ادركته المدرسة الجديدة الثالثة التى نعرض بعد قليل لها ، فأمدته وسددته .

وقد اتجه التيار الثانى اتجاهات مختلفة ، فكانت منه شعبة سياسية وطنية تتجه الى مناهضـــة الاستعمار ، وشعبة أخرى تتجه الى اقرار القومية العربية إزاء العصبية التركية الطورانية الغالبة فى فرض نفسها على الحياة العربية ، ومحاولة اهدار مقومات تلك القومية ، وشعبة ثالثة تتجه الى مقاومة الاستبداد العثمانى والتنديد به ، كما كان منه بعــد ذلك ما يتجه الى اثارة عيوب المجتمع والتبصير بها ، ومعالجة الأمراض التى يعانيها .

ولعل مصر كانت أوسع ميدان للشعبة الاولى من هذه الشعب ، وهى شعبة مناهضة الاستعمار ، كما كانت الشام الميدان الذى تجلت فيه شعبة القومية العربية فى أوضح صورها ، أما الاستبداد العثمانى فلعل شعر ولى الدين يكن ، وهو شاعر مصرى وان يكن تركى الأصل والمولد ، يعد أقوى ممثل للثورة على الاســـتبداد الحميدى ، فأما الشعبة الأخيرة المتجهة الى المجتمع العربى تكشف عيوبه وأدواءه فلعلنا لا نخطىء اذا زعمنا ان الشعراء العراقيين من أصحاب هذه المدرسة كانوا أكثر اتجاها اليها وتمثيلا لها ، وان ظفرت مصر منها بنصيب غير قليل .

وغلبة التيار السياسى والاجتماعى ترجع فى مصر الى اشتداد الوعى القومى فيها ، بعد أن أفاق الناس من الذهول الذى اطبق عليهم فترة من الزمن عقب احتلال الانجليز مصر ، والحيـــوية التى اصبحت تتدفق منذ ذلك الوقت فى أوصال الروح المصرية ، فكان من الطبيعى أن يكون الشـــعراء ، وشـــعراء الشباب خاصة ، من أول المنفعلين بهـــذه الحالة ، المستجيبين لهذه الروح . وكذلك راوا أن من أول واجباتهم التى تؤهلهم لها مواهبهم وثقافتهم قيادة الحــركة السياسية ، واســتثارة الهمم الغافيــة ، ومحاولة بناء المجتمع المصرى وتدعيمــه ، واعداده اعدادا روحيا للصمود فى نضال الاستعمار ، ومقاومة عوامل الضعف والوهن والاستسلام .

وهكذا نرى أن دعاة هـــذا الاتجـــاه المؤمنين به المتحمسين له كانوا من بين الشـــعراء الشبان الذين نشأوا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وكان على رأسهم احمد محرم (المولود سنة ١٨٧٧) وقد كان يود لو استطاع الشعراء أن يتخذوا من الشعر أداة نفاذة فعالة ، كما نرى ذلك فى سياق ما كتبه فى مقدمة ديوانه المطبوع سنة ١٩٠٨ ، اذ يقول :

« كان الشعر فى مصر الى عهد قريب جدا بعيدا عن أصول الاخلاق بعده عن سنن الحياة ، فكان صبرى فى صارف من منصبه ، وشوقى على رضا بالمدحة ينظمها لمولاه ، وحافظ فى هم مذيب من اغترابه فى السودان ، يستجيش الشـــيخ محمد عبده ، رحمه الله ، لانقاذه ، وكان الرافعى غير ناضج الملكة يومئذ ، فلم يسمع له صوت ، ولقد كان الكاشف يلهو بأمانيه كل اللهو ، فظننت به الا يكون عونى فى ذلك الفتح الادبى الذى بدأته بنظم قصيدة سياسية وطنية أثارت فى نفســـه ثائرة الحماسة ، وصرفت قلبه الجرىء الى قرض هذا النوع من الشعر ، حتى لقد أخذ بنى عثمان ، وهم بمكانهم منه ، بأشـــد القوارص والمحفظات ، وكاد يعيينى لمعاتبتى اياه فى شأنهم .

وما برحت هذه الحركة تشتد وتعظم حتى اجتذبت اليهـا أبطال الشعر فى مصر ، ولو شاء الامير أن يحسن الى الشعر لن باطلاق شوقى من ذلك الوثاق ، اذن لاهتز عـــالم الادب واعتز ، وهلل وكبر » .

ولم تكن قصائد المديح التى يتجه بها هؤلاء الشعراء الشبان الى الخديوى الشاب ، والى الخليفة عبـــد الحميد ، الا اطارا يودعونه الرسالة التى آمنوا بها ، وتجردوا لأدائها .

وقد اعتبر أحمد الكاشف اتصاله بالخديوى عباس مادحا له ، فرصة لدولة الشعر ، يتيح لها أن تؤدى هذه الغاية الكبرى من غاياتها ، لا فرصة له هو ، ينعم فيها بالحظوة والصلة والمنزلة الاجتماعية ، فقـــد كانت الروح العظيمة السارية فى المجتمع المصرى اذ ذاك ، والتى كانت تملأ نفـــوس هؤلاء الشبان حماسة وحمية وتغمرها بالمعانى الجلى ، قد ارتفعت بالشعر وأهدافه ، فلم يعد ، أو ما كان ينبغى أن يكون ، « بعيدا عن أصول الأخلاق بعده عن سنن الحياة » كما يقول أحمـــد محرم ، وحتى سخرت لهذه الأهداف ما درج عليه الشعر العربى من صناعة المديح .

ونرى هذا المعنى واضحا فيما كتبه الكاشف فى مقدمة ديوانه عن اتصـــاله بالخديوى ، ومثوله فى حضرته ، وتقدمه بالمدح اليه ، قال :

« ... وفرحت لدولة الشعر بما استردته من ماضى مجدها ، وسابق بأسها ، ورجوت لها أمثال هذه الفرصة ، ينتهزهـــا الشعراء لاظهار قوتهم فى جمع الكتائب وتجريد القواضب وعقد الالوية لكل غيور قادر على كل ثائر جائر ، وحمـــاية الاسرة والمنابر لكل عادل كابر ، ونقل التاج والصولجان من انسان الى انسان ، وامتلاك أعنة القلوب يصرفونها حيثما شاءوا ، كما راعت العالم صيحة « كبلنج » الشاعر ، اذ قام يستثير أمته ، ويغضبها على ألمانيا ، ويغريها بها ، لتردها عما تطمح اليــه فى فنزويلا . وقد خاف أكبر وزراء ألمانيا سوء العقبى ، فجهر بتبرئة دولته من الطمع والتعرض لما لا يرضى الولايات المتحدة ، واستعطف الشاعر الذى استغنى بمحبة أمته وما له من حرفته

وغيرته على وطنه ، من مودة هذا القيصر العظيم الذى أظهر من الاشفاق عليه فى علته ، والرفق به فى كربته ، ما لم يظهره ذوو قرباه .

وقد صار لشعراء مصر بعض هذه القدرة فى ترغيب المقبل وترهيب المدبر . ولكن أكثرهم ، والأسفاه ، متهمون بحب الذات وتحصيل المنفعة الخصوصية ، وحجة المنتقدين المعترضين عليهم ما ألفوه من سرعة انقلابهم وكثرة تلونهم واحتمال نفاقهم ، حتى صار شرهم يربى على خيرهم » .

هذه الدعوة التى نرى أحمد محرم واحمد الكاشف يوجهانها فى ايمان قوى وحماسة بالغة تبين لنا الى أى حد كان هؤلاء الشبان من شعراء هذه المدرسة يغالون بالشعر من ناحية كونه اداة سياسية خطيرة ، حتى ليعتبرونه دولة لها ماللدول من بأس وقوة ، « فى جمع الكتائب وتجريد القواضب وعقد الالوية » ، كما هو نص عبارة الكاشف . وان بعض المثل من شعراء الغرب ، كمثل الشاعر كبلنج الذى ذكره الكاشف ، كانت ماثلة أمامهم ، تهيج فيهم الرغبة الملحة فى أن يتحول الشعر العربى على أيديهم ، فيصبح عاملا من العوامل الفعالة فى تحقيق الأهداف العليا للشعب .

على ان هذا الاتجاه لم يكن مقصورا — فى حقيقة الأمر — على محرم والكاشف ، فكذلك كان شوقى وحافظ ممن سبقوهما فى هذه المدرسة ، فقد كان شعر شوقى من الأدوات السياسية البعيدة الأثر ، سواء فى ذلك شعر المديح وغيره ، اذ كان مديحه — كما يقول الدكتور محمد صبرى :

« ليس مجرد مديح ؛ لان شاعرنا [illegible] المديح ستارا يندد من ورائه بالاحتلال ، ويعبر عن أمانى الوطنية المصرية ، وينفخ فى نارها التى خمدت ، ولكنها لم تهمد ، منذ بدء الاحتلال » .

وكان حافظ يلقب اذ ذاك بلقب الشاعر الاجتماعى وهو — كما يقول الرافعى فى الفصل الذى كتبه عنه فى المقتطف — لقب ميزه به الاستاذ محمد كرد على ، ايام كان فى مصر قديما ، فتعلق به حافظ ، ورآه تعبيرا صحيحا لما فى نفسه ، والملكة التى اختص بها .

ذلك كان الاتجاه السائد عند شعراء هذه المدرسة فى تلك الفترة ، ولكن الحماسة التى كانت تتفجر بها نفس هذين الشابين — محرم والكاشف — للوطن ولدولة الشعر هى التى جعلتهما — فيما يبدو — يهدران ما كان موجودا عند غيرهما من اصحاب هذه المدرسة ، او يغضان منه .

(٤)

كان العقد الأول من القرن العشرين من أعظم الفترات فى تاريخ الشعر العربى الحديث خصبا ، واشدها نشاطا ، واكثرها تمثيلا لهذا الشعر بمنازعه المختلفة ، فلم يكد يستهل هذا القرن حتى ظهر الجزء الأول من ديوان حافظ ، فاذا كانت سنة ١٩٠٣ فقد ظهر الجزء الأول من ديوان الكاشف ، والجزء الأول من ديوان الرافعى ، وفى سنة ١٩٠٤ ظهر ديوان البارودى ، والجزء الثانى من ديوان الرافعى ، وفى سنة ١٩٠٥ ظهر الجزء الثالث من ديوان الرافعى ، ثم ظهر سنة ١٩٠٧ الجزء الثانى من ديوان حافظ . فاذا كانت سنة ١٩٠٨ فنحن بازاء كثرة من دواوين الشعر ، فقد ظهر فى هذا العام ديوان خليل مطران ، وديوان محرم ، وديوان النظرات للرافعى ، وديوان نسيم . وفى سنة ١٩٠٩ ظهر الجزء الأول من ديوان عبد الرحمن شكرى ، كما ظهر ديوان الكلم المنظوم للزهاوى ، فاما سنة ١٩١٠ فقد ظهر فيها الجزء الثانى من ديوان نسيم ، وديوان القاياتى ، وديوان عبدالحليم المصرى ، وديوان الرصافى .

وتتمثل فى هذه الدواوين المدرستان اللتان تحدثنا عنهما ، وهما : الاتباعية والاتباعية الجديدة، ثم مدرسة ثالثة هى موضوع حديثنا الآن ، وهى ما يمكن أن تسمى بالمدرسة الابتداعية ، ويمثلها — بين هذه الدواوين — ديوان خليل مطران وديوان عبد الرحمن شكرى ، وقد ظهرا فى سنتى ١٩٠٨ ، ١٩٠٩ .

ويعتبر ظهور هذين الديوانين فى وقت واحد تقريبا من الأحداث الكبيرة والأعلام البارزة الخطيرة فى تاريخ الشعر العربى وتطوره ، اذ كان ظهورهما مؤذنا بطور جديد من اطوار هذا الشعر ، اتخذ فيه سبيلا جديدة ، واصطنع فيه مفاهيم تختلف اختلافا غير قليل عن مفاهيمه السابقة السائدة .

ومع ذلك فان هذه المدرسة تعتبر من وجهة نظر الباحث فى العوامل التى مهدت لها ، والأسباب التى انتجتها ، مرحلة طبيعية من مراحل تطور الشعر العربى ، كما كانت الاتباعية الجديدة مرحلة طبيعية من مراحل هذا التطور .

وكما كانت الاتباعية الجديدة مظهرا من مظاهر تفاعل العاملين اللذين اشرنا اليهما فى اول هذا الفصل ، ونتيجة من نتائجه ، مع رجحان كفة القديم وغلبة عناصره ، كذلك الأمر فى الابتداعية ، فهى مظهر من مظاهر هذا التفاعل ، ونتيجة من نتائجه بعد أن قوى العامل الثانى ، عامل الاتجاه نحو الغرب . واطرد سلطان الثقافة الأوربية ، فتغلغلت

الى مدى ابعد مما كانت قد بلغته ، وتعددت المسالك التى سلكتها ، واستطاعت أن تصل الى أعماق طائفة من الشبان ، وتطبع تفكيرهم وتقديرهم بطابعها ، فاستطاعوا بذلك أن يخرجوا من ذلك النطاق المحكم ، ويتجهوا بالشعر تلك الوجهة الجديدة التى تلائم ذلك الاتجاه ، وتساير ذلك التطور ، فكان هذا المذهب الذى يمثله خليل مطران ، رائده ، وعبد الرحمن شكرى ، طليعته ، ثم من جاء على اعقابهما ، كالمازنى والعقاد وشيبوب .

واذا كانت الحدود بين المدرستين الأوليين قد تبهم احيانا — كما راينا — حتى لقد يختلط الأمر على القارىء فيهما ، واذا كانت الصلة بينهما ظلت قائمة معروفة ، كما ظلت حرمة كل منهما موفورة عند الأخرى ، فلم يكد مابينهما من الخلاف يأذن لشىء من الخصومة يثور بينهما ، ويمزق شملهما ، فان الأمر بين هذه المدرسة الثالثة وسابقتيها مختلف كل الاختلاف ، وقد نشبت الخصومة بينها وبينهما من أول يوم ظهرت فيه ، عنيفة بالغة العنف ، لا تكاد تبقى على شىء . وظلت على عنفها أمدا غير قصير ، لا تكاد تهدأ حتى تبدأ من جديد، لأدنى مناسبة تعرض

وقد كان الاسم الذى يطلق على شعر هذه المدرسة بادىء بدء ، فى الصحف والمجلات ، وبين الأدباء وسائر المثقفين ، هو « الشعر العصرى » ، وكان معروفا بصورة عامة انه الشعر الذى يتناول موضوعات ليس مما يعهد الناس أن تكون من موضوعات الشعر ، أو يلجأ فيما يصوغه الى صور غير ما ألفه الناس فيما عرفوا من الشعر ، أو يصطنع اسلوبا أو شيئا من الأوضاع العروضية أو انماط القصيد يختلف قليلا او كثيرا عن الصورة التى استقرت فى مداركهم عن الشعر .

وظلت هذه المفاهيم الغامضة هى التى تطوف فى أذهان الناس أو تحوم حولها كلما نشرت قصيدة من هذه القصائد ، مقرونة باسم الشعر العصرى ، حتى جاء خليل مطران فحاول أن يضع الخطوط الأولى لهذا المذهب ، فيما جعله مقدمة لديوانه ، وذلك اذ يقول :

« قال بعض المتعنتين الجامدين ، من المتنطسين الناقدين : ان هذا شعر عصرى ، وهموا بالابتسام . فيا هؤلاء ! نعم ! هذا شعر عصرى ، وفخره أنه عصرى ، وله على سابق الشعر ، مزية دهره على سالف الدهر .

هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ، ولو انكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام . بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، والى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر » .

وفى هذه الصورة التى أراد بها مطران أن يرسم الخطوط الأولى لهذا المذهب الشعرى الجديد ، نستطيع ان نرى بعض الملامح الجديدة ، الى جانب أخرى قديمة ، وان ترك الملامح الجديدة يسودها الغموض ويلفها الابهام ، وهى : وحدة القصيد ، وندور التصور ، وغرابة الموضوع .

اما ماعدا هذه الصفات الغامضة المبهمة ، من الا يكون الشاعر متكلفا تستعبده صناعة الشعر فينظر الى ضرورة الوزن والقافية ويخضع لها قبل النظر الى المعنى الذى يعبر عنه ويبنى عليه ، فيحمل هذا على تلك ، ويتحيف المعنى من أجل الوزن والقافية ، فهذه فى حقيقة الأمر صفة كل شعر جدير باسم الشعر ، فليس فى مثل هذا جديد الا بالقياس الى الشعر فى عصوره المتأخرة . ومثل هذا يقال عما ذكره من : التعبير عن المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، اى صحة المعنى وفصاحة اللفظ ، وكذلك المطابقة للحقيقة ، والشفوف عن الشعور الحر ، ودقة الوصف واستيفاؤه ، فكل هذه صفات لا يختص بها الشعر الجديد .

والواقع أن مطرانا انما يعبر بشعره عن المذهب الجديد أكثر مما يعبر عنه بمقدمته المبهمة المقتضبة ، فبازاء هذا الغموض والابهام فيما أراد به أن يرسم حدوده نجد أن شعره واضح الدلالة على ذلك الطور الجديد من أطوار الشعر العربى .

ولكن مطرانا مع هذا أشبه شعراء المذهب الجديد بشعراء القديم ، كأنه الحلقة المتوسطة بين هؤلاء واولئك ، شأن من يرود طريقا جديدا . فقد نشأ بين المثل القديمة متأثرا بها ، فكانت لاتزال تراوده ، وتفرض نفسها عليه احيانا . وقد رأينا — فيما أوردنا منذ قليل من مقدمته — مايدل دلالة واضحة على مبلغ حرصه على الديباجة الجزلة ، وتوشية كلامه بالسجع . وكذلك كان الرجل فى شعره حريصا على الجزالة ، شديد التحرج من اى انحراف يمكن أن يتورط فيه عن سبيل العربية القويمة الجميلة المتأنقة ، مما قد يترك على شعره شيئا اشبه بأن يكون اثرا من آثار الصنعة .

وكان الرجل يسلك مسلك الشعراء القدماء فى كثير من اغراضهم الشعرية ، فهو — فيما يدل

ديوانه — حريص على المشاركة في المواسم الشعرية التقليدية ، في أعياد ميلاد الخليفة والأمير واعياد جلوسهما ، وفيما شابه ذلك من المناسبات . وكان في شعره الذي يقوله في ذلك يجنح الى اسلوب القصيدة القديمة ، واصطناع خصائصها : حتى في البدء بالنسيب ، ومعالجة مايعرف بالاستطراد أو حسن التخلص ، كما نرى مثلا لذلك في قصيدة له وجهها الى الخديوى عباس ، وقد بداها بقوله :

تداول قلبى وجده فيك والذكر
فهذا له ليل وهذا له فجر

وبعد ان أمضى شوطا في هذا النسيب أخذ — على اسلوب القدماء — يخلص الى المدح بقوله :

وما يستوى ود هو العنم للورى
كود ابن توفيق وود هو الخمر

وفي هذا نرى انه في اصطناعه أسلوب الشعر القديم حريص على أن يبلغ في ذلك الغاية حتى في تكلف المحسنات البديعية ، وقد يغلو في ذلك ويمضي فيه الى حد الطرافة ، كما في هذا المطلع لاحدى قصائده في مدح الخديوى عباس :

النيل عبدك ، والمياه جواري
باليمن والبركات فيه جوار
أمنته بمعاقل وجوارى
وجعلته ملكا عزيز جوار

الى غير ذلك من بقايا المدرسة القديمة في هذه القصائد من شعره ، مما يدل على هذا العنصر من عناصر شاعريته ، أو تكوينه الشعري . وهو العنصر الذي ابقاه — في اكبر الظن — بعيدا عن المعارك التي نشبت بين القديم والجديد ، والتي لم يكد يخلص منها أحد ، أو يملك الوقوف بعيدا عنها . أما هو فقد ظل صديقا لهؤلاء وأولئك ، اذ كان يمت الى كل منهما بجزء من كيانه الفني . وكأنما كان يصور نفسه بهذا البيت الذي قاله في قصيدته عن حافظ ابراهيم :

ليس شأن القديم بالنزر في الفصحى وشأن الحديث ليس بنزر

على أن ظهور ديوان عبد الرحمن شكري الذي توالت أجزاؤه منذ سنة ١٩٠٩ ، وهي السنة التالية لظهور ديوان مطران ، حتى سنة ١٩١٨ ، كان ايذانا بجلاء ذلك الغموض واستقامة ذلك المذهب ، فقد أوضح بشعره وبالمقدمات المفصلة التي صدرت هذه الأجزاء بها معالم المدرسة الجديدة التي كانت كبيرة الأثر كثيرة الأصداء في بيئات الأدباء اذ ذاك ، فقد جعلت هذه المقدمات تتناول المفاهيم الجديدة للشعر ، وتشرح المبادىء التي قامت هذه المدرسة عليها . واحدى هذه المقدمات كتبها العقاد ، أطال الله حياته .

ولا يتسع هذا الفصل لتحليل هذه المقدمات التي تعتبر — الى جانب مقدمات ديوان العقاد ، وديوان المازني ، وديوان خليل شيبوب ، من أهم المصادر التي لابد لدراسي هذه المدرسة من الرجوع اليها والامعان في قراءتها وتاملها ، لتبين الآراء والمبادىء الأولى التي قامت هذه المدرسة عليها ونشأت عنها .

ولكن لابد لنا في سياق هذه الدراسة أن نتعرف وظيفة الشاعر عند هذه المدرسة ، لنعرف الفارق الرئيسي بينها وبين اسلافها .

وقد كنا راينا في حديثنا عن الاتباعية الجديدة أنها تتجه اتجاهين مختلفين ، أحدهما فني خالص يغلب على مثل صبري والرافعي ، والآخر سياسي واجتماعي يغلب على الجمهرة الكبرى من شعراء تلك المدرسة ، كما لاحظنا ان هذا الاتجاه لم يلبث ان صار الاتجاه الغالب الذي كان يستبد بالنشاط الشعري ويهدد الاتجاه الأول لولا أن أدركته الابتداعية فتداركت أمره وردت اليه الحياة . ولكن هذه الحياة التي نفختها المدرسة الجديدة في هذا الاتجاه هي في حقيقة الأمر حياة جديدة ذهبت — أو كادت — بمعالم تلك الحياة الأولى ، اذ كان الاتجاه الفني عند الاتباعية الجديدة نوعا من الترف أو لونا من الزينة ، اما هنا فشيء أصيل هو قوام حياة الشاعر الشعرية ، ينبع من أعماقه ، ويمتزج بجميع ملكاته .

وهذه الفقرات التي نوردها هنا عن المقدمة التي كتبها عبد الرحمن شكري لأحد اجزاء ديوانه ، وهو الذي سماه : « زهر الربيع » تبين لنا مفهوم الشعر ووظيفة الشاعر عند هذه المدرسة :

« ان وظيفة الشاعر في الابانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره . والشعر يرجع الى طبيعة التاليف بين الحقائق ، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة ، غير آخذ رداء المظاهر مأخذه نور الحق ، فيميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة وأهل الغفلة ، وبين معاني الحياة التي يوحى اليه بها الابد . وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعى متنبئا . أليس هو الذي رمى مجاهل الابد بعين الصقر ، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الاسرار الجليلة ما يهابها الناس ، فتغرى به أهل القسوة والجهل .

كل شيء في الوجود قصيدة من قصائد الله ، والشاعر أبلغ قصائده .

الشاعر هو الذي لا يعيش مثل أكثر الناس مقبورا في الاحوال التي تحوطه .

وليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الامور ، ولكنه الذي يحلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه ، ثم ينظر في أعماق الزمن آخذا بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجيء شعره أبديا مثل نظرته ، وهو الذي يلج الى صميم النفس ، فينزع عنها غطاءها ، وهو الذي اذا قذف بأشعاره في حلق الزمن ساغها ، فعيب شعرائنا جهلهم جلالة وظيفة الشاعر .

لقد كان بالامس نديم الملوك وحلية في بيوت الامراء ، ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزودا بالنغمات العـذاب ، كي يصقل بها النفوس ويحركها ، فيزيدها نورا ونارا ، فعظم الشاعر في عظم احساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب احساسه بالحياة » .

فها نحن أولاء ، من هذه الفقرات الرائعة التى تثير التأمل (ازاء مفهوم جديد للشعر يختلف اختـلافا بعيد المدى عن مفاهيمه السابقة ، وازاء ادراك جديد لوظيفة الشاعر يضعه فى مكان من الحياة جديد .

لم يعد الشاعر عند هذه المدرسة الجديدة ـ كما يعبر عنها شكرى ـ اداة من ادوات السياسة أو النظام الاجتماعى ، كما كان الأمر عند الاتبـاعية الجديدة ، وكما كان يدعو اليه فى حرارة وايمان محرم والكاشف من شعراء تلك المدرسة ، وكـان يظاهر هذه الدعوة ويدفعها فى سبيلها المفكـرون المصريون من امثال محمدعبدهواحمد زكى ، فالشعر وحده هو غاية الشاعر ، ولا شيء وراءه ، عنـد شـكرى .

أما احداث السياسة واهداف المجتمع وما الى ذلك من عوارض الحياة فعبث لا يليق بالشـاعر ، وتوافه لا تلائم وظيفته الجلى . كما يقول شكرى فى موضع آخر من هذه المقدمة ، فى لهجة مشوبة بالسخرية :

« وبعض القراء يهذى بذكر الشعر الاجتماعى ، ويعنى شعر الحوادث اليومية ، مثل افتتاح خزان ، او بناء مدرسة ، أو حملة جراد ، او حريق ، او زيارة ملك ، او حفلة فى نادى الالعاب ، او مجيء طيار . فاذا ترفع الشاعر عن هذه الحوادث اليومية قالوا : ما له ؟ هل نضب ذهنه ؟ ام خبت عاطفته ؟ أم دجا خياله ؟ ويجعلون منزلة الشاعر على قدر عدد قصائده فى تلك الحوادث . فاذا نظم احدهم قصيدتين فى الجراد كان عندهم اعلى منزلة ممن نظم قصيدة واحدة . وليس ادل على فوضى الادب وفساد ذوق الجمهور من هذا الهراء . كأنمـا الشعر جريدة منظومة ، أو كأنما الشاعر مصـنع لصـنع الاوزان . وانما الشاعر هو الذى يحاول أن يبلغ الى اعماق النفس ، وأن يضرب على كل وتر من اوتارها ، والذى تسمو معه النفس عن تلك الحوادث الى سماء الشعر ، فينشقهـا نسيمه ، وينعشها بنفحاته ، ويريق عليها من ضيائه ، مايرفعها عن منزلة البهم ، الى منزلة الآلهة . »

هذه هى وظيفة الشاعر ، وهذا هو موضـوع الشعر ، عند هذه المدرسة ، كما يعبر عنها طليعتها . وحسبنا فى بيان ذلك هذه الفقرات من كلامه . ونرجو أن تكون هى وسائر كتاباته وكتابات دعـاة هذا المذهب الجديد موضوع دراسة خاصةمتعمقة مفصلة .

أما أسلوب الشعر وديباجته وطرائق نظمه ، كما يمثله شعر شكرى ، فقد دخله كثير مما أبعـده ـ بعض الشيء ـ عن المألوف فى الأساليب الشعرية فقارىء هذا الشعر يفتقد فى ديباجته تلك الجزالة او الصياغة التى عرفها فى شعر الشعراء السابقين ، اذ كان ـ كما وصفه العقاد ـ :

« لا ينحدر انحدار السيل فى شدة وصخب وانصباب ، ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسـعة وسكون »

والواقع أن شكرى لم يتأنق فى شعره ، وانمـا كان يرسله ارسالا ، وكان يرى ان التانق والتهذيب والنظر فى الأساليب لا يكون الا والشاعرية ضعيفة مجدبة ، كما ينص على هذا فى احدى مقـدمات ديوانه ، اذ يقول :

« اما انتقاء الاساليب عند النظم فدليل على ان الشاعر غير متهيىء الطبع ، نافضبه ، ليس فى اعصابه نغمة ، ولا فى قلبه عاطفة . »

ولعل ذلك كان يرجع الى طبيعة شكرى ومزاجه ، ولعله كان رد فعل لما كان قد غلب على الشـعر وانصرف اليه الشعراء ، من اسراف فى التانق ومبالغة فى التنوق .

هذا من ناحية الأسلوب الشعرى ، وله على كل حال طابعه الذى يستطيع القارىء ان يميزه .

اما طرائق النظم فقد دخلها شيء من التغيير وان يكون غير كبير . ولعل اظهر ذلك ما يلاحظه قارىء ديوان شكرى من انه اخذ يتحرر فى بعض قصائده من بعض قيود القافية . والمظهر البارز فى هـذا التحرر هو فى استعمال الشعر الذى سماه شكرى بالشعر المرسل ، يعنى به الشعر غير المقفى ، او ما يقابل كلمة Vers blanc . ولعل اول ما ظهر هذا النوع من الشعر فى اللغة العربيـة ، انما كان فى ديوان شكرى ، اذا نحن تجاوزنا الابيات القليلة التى يستطرف بذكرها فى الشعر القديم ، من هذا القبيل .

وبعد ، فقد قال خليل مطران فى مقدمة ديوانه التى اشرنا اليها واقتبسنا منها ، بعد أن تحـدث ذلك الحديث عن شعره .

« على انى اصرح غير عائب أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل ، لانه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا . »

وتلك نبوءة صادقة كل الصدق . وقد رأينا جميعا آية صدقها ، فيمـا تلا مطران وشـكرى والمازنى والعقاد ، فقد اخذ الشعر العربى يتحول الى هذا المذهب ، ثم لم يلبث الشعراء أن صـاروا فى جملتهم ، الا قليلا منهم ، من أتباع هذه المدرسة لا يكادون يعرفون غيرها ، ثم لم تلبث هذه المدرسة التى رأينا فى هذا الفصل بدايتها أن تطورت وافتنت وذهبت المذاهب المختلفة ، مما هو جدير بدراسة ، بل بدراسات ، مستقلة مفصلة .

حتى اننا قد خطونا خطوة كبيرة في ادخال المرأة معترك الانتخاب واشراكها في الحكم ، فضربنا بذلك مثلاً طيباً في قابلية رقينا . ونحن نأمل ان نسير في تبديل اوضاعنا على نهج السنن الحديثة ، لان القوانين والانظمة ما وجدت لتكبيل الانسان ، بل لتحفظ له حقوقه وتفرض عليه واجباته . ويشبه العقلاء القانون بالملابس فاذا كانت ضيقة فليس من المعقول قطع لحم الانسان لكي يدخل فيها بل لا نجد مندوحة، من قص الثوب في سبيل راحة الانسان ورفاهيته لان القانون يجب ان يضمن قبل كل شيء راحة المواطن وهنائه وعزه وسؤدده وان يكون ابن البلاد اكثر غنماً واقل غرماً من الاجنبي .

هنا ما نسجله بكل فخر واعتزاز ما قطعناه من خطوات الى الامام ، ولكن لا يزال بيننا بقية من رجعية تود رفض التقدم رفضاً باتاً ، نافثين في روع نابتتنا من ان حرماننا من صناعات الغرب الحديثة ما هي الارحمة جادت بها السماء على ارضنا، فسخرت الغربيين لنا، لنتمتع بخيراتهم دون ان نكلف انفسنا عناء الحصول عليها من تلقاء انفسنا، هكذا يموه نفر من الناس علينا، فيقلبون بذلك الحقائق رأساً على عقب ، هؤلاء هم الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون انهم يحسنون صنعاً .

كم من الناس يريدون ايقاف التاريخ العربي عند نقطة واحدة، ضاربين عرض الحائط بمجهودات العصور المتأخرة، قاطعين كل امل لنا في المستقبل ،ظانين اننا قد لعبنا دورنا ثم متنا ولن يكتب لنا البعث ثانية، وقد غاب عن فكرهم ان في امتنا بذوراً لن تموت .

كل هذه الآفات يجرها علينا «الجمود الفكري» وحصر العقل الحر في نطاق صغير لا يتعداه، فنبتعد بذلك عن الفهم العميق لتراثنا ونغلق صدورنا عن تأثيرات جديدة، لا تضر بذاتيتنا فحسب ، بل في تقدمنا في مضمار الحضارة، ولا يمكننا ان نقضي على هذه الآفات الا بالتعاون حكومة وشعباً على استئصال شأفة هذا الداء العضال، واننا ان لم نقض على الجمود بكل ما اوتينا من قوة وعلى آخر اثر من آثاره لن يكون لنا نصيب في العروج الى مدارج الرقي .

هكذا نضع انفسنا في السلاسل والاغلال، زاعمين ان القضاء الجائر قد حكم علينا حكماً قاسياً ، وما القضاء الجائر في الحقيقة الا جهلنا .

وعاجز الرأي مضياع لفرصته حتى اذا فاته امر عاتب القدرا

« وما ظلمهم الله ولكن كانوا انفسهم يظلمون »

دمشق

محمد يحيى الهاشمي

نشأة كتب السيرة عند العرب

بقلم حسين نصار
ماجستير في الآداب من جامعة فؤاد الاول

●

كان العرب في جاهليتهم قوماً لا يعرفون من العلوم والفنون الا انواعاً بسيطة بادئة ، فما نسمع عن شيء غير تلك المدونات المحفوظة في اديار الحيرة ويقول الطبري (٢ : ٣٧) ان الكلبي كان يرجع اليها في مؤلفاته . وهي في غالب الظن وثائق رسمية بقيت من آثار المناذرة وخزائنهم في تلك الكنائس والاديار . ولكن هذا لا يعني ان العرب لم يعرفوا اي نوع من التاريخ ، بل عرفوا ، وعرفوا عدة انواع منه، فقد عرفوا الانساب وحفظوها ، وعرفوا قصص الايام والحروب ووعوها ، وعرفوا قصص الابطال وتغنوا بها . عرفوا هذه الانواع، ورواها السابق للاحق بعد ان حلاها وزادوا فيها ، حتى اصبحت

على مر الزمن خرافات واساطير وقصص شعبية ، تحوطها المبالغة والتهويل ، تشبه ما ينتشر اليوم بيننا من قصص عنترة وأبي زيد الهلالي والظاهر بيبرس .

ثم انبعث الاسلام ، وشمل بحركته ارجاء الجزيرة ، واتصل منها الى ما قرب وما بعد من اقطار ، وهبته ما كانت تملك من ثروات مادية وعلمية وفنية .

وعندما هدأت الحماسة الاولى ، ووجد الغزاة فترة لا تشغلها الحروب ، التفتوا الى الهادي الاول ، متطلعين الى معرفة اخباره وصفاته ، ومن ثمت نشأت السيرة اول ما نشأت احاديث في مجالس الخاصة ، كانت تدور حول غزوات النبي فيسأل بعض الولاة او الاعيان عالماً اشتهر بالحفظ والرواية : عن أبي سفيان ومخرجه في يوم بدر ، أو عن خالد بن الوليد : هل اغار يوم الفتح ، وبأمر من اغار ؟ وما شابه ذلك .

ثم تقدم الزمن ، فدون هؤلاء الرواة ، وكلهم من التابعين، ما ورثوه عمن تقدمهم من الصحابة ،وأول من دون هذه المغازي ابان بن عثمان بن عفان، فعروة بن الزبير بن العوام ، وهما من اشراف العرب المسلمين . ثم تواتر الكتاب في السيرة بعدهما ، من امثال وهب بن منبه ، وعبدالله بن بكر ، وعاصم بن عمر ، والزهري وتلاميذه . واستمر الحال كذلك حتى بلغت السيرة مرحلة النضج والكمال عند ابن اسحاق والواقدي وابن سعد .

ونحن حين نريد البحث في نشأة هذا الفن عند العرب الاولين، لا نجد كتاباً مستقلاً في العربية يوفيه حقه من البحث والدرس ، وانما فصول مختصرة لا تشفي غليلاً ، ولا تغني حاجة ، كما في فجر الاسلام وضحاه للاستاذ الدكتور احمد امين بك ، وكتاب علم التاريخ للاستاذ هرنشو، الذي اضاف اليه مترجمه الاستاذ الدكتور عبد الحميد العبادي فصلا عن نشأة التاريخ عند العرب .

ولكن اللغات الاوربية عرفت بعض الكتب التي تتناول هذا الفرع من فنون الدراسات العربية وتوفيه حقه ، بل تفصل الكلام عن انواعه وضروبه . فهذا المستشرق الانجليزي الاستاذ مرجليوث Margoliouth يؤلف « محاضرات عن التاريخ العربي Lectures on Arabic History »، وهذا المستشرق الالماني الاستاذ بروكلمان Brockelmann يضمن كتابه العظيم «تاريخ الادب العربي Geschichte der Arabischen Litteratur » فصولا ممتعة مفصلة عن اطوار التاريخ العربي وانواعه، ويشبهه الى حد ما المستشرق الفرنسي الاستاذ Huart في كتاب « الادب العربي Littérature Arabe ».

وهذا المؤلف الذي اتينا بكل هذه المقدمة من اجله يؤلف بحثاً قيماً في نشأة السيرة عند العرب . وهذا المؤلف هو المستشرق الالماني يوسف هوروفتس J. Horovitz . فقد نشر عدة مقالات في مجلة « الثقافة الاسلامية Islamic Culture» التي تصدر في حيدر أباد باللغة الانجليزية عن هذا النوع من التاريخ العربي تحت اسم «المغازي الاولى ومؤلفوها Early Biographies of the Prophet and their Authors ».

وقد عني هذا المستشرق العلامة بالمؤلفين في السيرة قبل محمد ابن اسحاق ، وتتبع اخبارهم في مختلف كتب التاريخ والحديث والطبقات، وما بقي لهم من مدونات مستقلة، او مبثوثة في تضاعيف الكتب المتأخرة . ثم خرج من كل هذه المعلومات بتراجم وافية لهؤلاء المؤلفين ، اقامها على منهج علمي دقيق ، وتناول الآثار الباقية من مدونات اصحاب السير وصفاً وتحليلاً ونقداً ، واستخلص من كل ذلك الخصائص التي تميز بعض المؤلفين من بعض ، والخصائص التي تميز كتابة السيرة عامة في الامصار المختلفة ، وخاصة المدينة واليمن والعراق . وبلغ المؤلف اعلى مجده في ترجمتي ابن اسحاق والواقدي ، فكتب عنهما الصفحات الطوال ، ووهبهما ما يستحقان من عناية .

هذا الجهد الجبار الذي بذله المؤلف في مقالاته ، جعل بحثه رائعاً خالداً لا يستغني عنه باحث في الدراسات العربية القديمة . فهو يعده بالاساس الذي يمكن ان يقف عليه في دراساته في ميادين الفقه والحديث والتفسير والنحو واللغة والفروع الاخرى من التاريخ ، وغيرها من الفنون والعلوم التي كان يعتمد فيها العرب على نظام الانسانية . فيتيسر للباحث ان يصل الى نتائج هامة لم يكن ليصل اليها بغير هذا المنهج الذي وهبه اياه مؤلف المغازي .

هذه التحفة الرائعة استولت على لبي حين وقع عليها نظري، فما كدت اعثر عليها ، وأشرع في قراءتها، حتى شغلتني عما حولي الى ان اتيت على معظمها . وكان تأثيرها فيّ من القوة بحيث تمنيت لو اتيح لاخواني قراء العربية الاطلاع عليها . وحينئذ ثارت في نفسي قوة دافعة الى ان اكون ذلك المترجم السعيد، الذي يحظى بشرف وضع اسمه الى جانب اسم ذلك العلامة الكبير . فاستجمعت العزم ، وبذلت الجهد ، حتى وفق الله الى الانتهاء منها . وقام بنشرها شركة مصطفى الحلبي وابنائه واني ارجو من الله ان يتيح لنا في شرقنا العزيز الكثير من هذه الدراسات القيمة التي توجهنا وتسير بنا الى طريق المجد والفخار الذي سلكه من قبلنا اسلافنا العظماء .

القاهرة　　　　　　حسين نصار

الجزائر

التبيين
العدد رقم 32
1 يناير 2009

نظام الانتهاك في شعر ابن الحجاج

أ/بوحوش مرجانة

«إنه في الشعر درجة امرئ القيس وإنه لم يكن بينهما مثلهما، لأن كل واحد منهما مخترع طريقة...» الثعالبي

فاتحة القول:

أما آن الأوان للانكباب مجددا على تراثنا العربي القديم بمختلف حقوله المعرفية والفنية لكشف اللثام عن أجناسه الأدبية المهجورة، وأعلامه المغمورين؟. لأنك لو رحت اليوم تسأل الكثير من المثقفين عن «السرد العربي الكلاسيكي فإنه سيذكر بعضهم طفولته والمدرسة الابتدائية، ويقول لك (كليلة ودمنة)، ثم يلوي شفتيه، ويحرك يديه بيأس ويضيف (رسالة الغفران) و (الزوابع) و (المقامات). وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنوانا آخر. قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين، ثم لا يكتفي بهذا بل يشعرك بأنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها صالحة، ولا يمنعه من إعلانه احتقاره لها إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد»[i]. في حين نجد السرد يتوزع في مصادر متنوعة المضامين والمقاصد. فكما يوجد في أصول الأدب التي ذكرها ابن خلدون في مقدمته[ii] (البيان والتبيين) للجاحظ و(أدب الكاتب) لابن قتيبة و(الكامل) للمبرد و(النوادر) للقالي. يوجد كذلك في (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني، و(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) للتنوخي، و(الديارات) للشلبشتي و(زهر الآداب) للحصري...

هذه المعرفة الغائبة اليوم أو المغيبة بحجة أنها لا تقدم الصورة المرغوب فيها عن تراثنا. نجدها كذلك مع الكثير من الأعلام والأدباء. ف «نادرون هم القراء الذين يعرفون ابن الحجاج، وأندر منهم من سمع بأبي المظهر الأزدي»[iii]. فالكتب المدرسية بل حتى المؤلفات الجامعية لا تكاد تذكر مثل هؤلاء الرواد.

فابن الحجاج الذي يعد من سحرة الشعر لا نجده يدرس في معظم إن لم نقل في كل الجامعات العربية. ولا يعرف إلا من قبل ثلة من الباحثين المهتمين بالشعر العربي القديم.

إن الوعي الفني عند أسلافنا أعمق وأشمل مما هو عليه عند المحدثين. فـ"الثعالبي" الذي يصفه صاحب الذخيرة بقوله: «إنه كان في وقته راعي تلعات العلم وجامع أشتات النثر والنظم، رأس المؤلفين في زمانه وإمام المنصفين بحكم أقرانه»[iv]. هذا الأديب المحقق العالم بكتاب الله صاحب تفسير (الجوار الحسان في تفسير القرآن) لم تمنعه عفته ولا ورعه عن جمع أبيات ونوادر وملح الشاعر (أحمد بن الحجاج) في مدونته المشهورة (يتيمة الدهر). «وقد أخرجت من ملحه الخالية من الفحش المفرط، الحالية بأحسن المقرط، ونوادره التي تسر النفس، وتعيد الأنس»[v] هذه الأشعار التي أفرد لها الثعالبي ثمانين صفحة من كتابه يتيمة الدهر. لو اطلع عليها القراء اليوم لاتهموه بالمجون والخلاعة. وهو منهما براء.

نجد ما يماثل هذا الوعي عند "بديع الزمان الهمذاني" في مقاماته المشهورة. حيث الطريق قصير بين الحان والمسجد:

ساعة الزم محرابا
وأخرى بيت حان
وكذا يفعل من يعـــقل
في هذا الزمان[vi]

هذا الوعي في تعايش مسارين منفصلين. لما وصل إلى المحدثين أصابه التحريف والتشويه. فالشيخ محمد عبده عند شرحه لمقامات الهمذاني حذف (المقامة الشامية) وفقرات من (المقامة الرصافية) و(المقامة الدينارية) مبررا ذلك بقوله: «إن في هذا المؤلف من مؤلفات البديع رحمه الله افتتانا في أنواع الكلام كثيرة ربما أن منها ما يستحي الأديب من قراءته، ويخجل مثلي من شرع عباراته، ولا يحمل بالسذج أن يستشعروا معناه. أو تتساق أذهانهم إلى مغزاه. وأعوذ بالله أن أرمي صاحب المقامات بلائمة تنقص من قدره، أو أعيبه بما يحط من أمره. ولكن لكل زمان مقال، ولكل خيال مجال. وهذا عذرنا في ترك المقامة الشامية. وإغفال بعض جمل المقامة الرصافية...» [vii].

إن الحكم الذي استند إليه محمد عبده في حذفه بل في تشويهه لهذا التراث الأدبي المتميز ذو دلالة أخلاقية دينية. في حين ينبغي الفصل في عالم الإبداع بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي. «فلو كانت الديانة عارا على الشعر. وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات. ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير وأبي الزبعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب عن أصحابه بكما خرسا مفحمين. ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر» [viii].

مثل هذا الوعي نجده- كذلك- عند أحد أعلام السلف وهو "ابن الجوزي" الذي لم يمنعه دينه وورعه من تأليف كتاب كامل عن المغفلين سماه (أخبار الحمقى والمغفلين). قال عن دواعي تأليفه: «أن يروح الإنسان قلبه بالنظر في سير هؤلاء المبخوسين حظوظا يوم القسمة. فإن النفس قد تمل من الدؤوب في الجد...» [ix].

تأصيلا لهذا الوعي نحاول من خلال أوراق هذا البحث الكشف عن شعر "ابن الحجاج" وعن طريقته الفنية التي تعادل طريقة امرئ القيس. فمن هو ابن الحجاج؟ وما هي مكانته الفنية؟.

ابن الحجاج ومكانته الفنية:

يكاد يجمع كتاب التراجم والسير [x] على هذا المسرد المقتضب عن حياة ابن الحجاج: فهو أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن محمد بن جعفر بن محمد بن الحجاج النيلي البغدادي، شاعر فحل، من كتاب العصر البويهي. ذو المجون والسخف في شعره. كان فرد زمانه في فنه فإنه لم يسبق إلى تلك الطريقة مع عذوبة ألفاظه، وسلامة شعره من التكلف. مدح الملوك والأمراء والوزراء، والرؤساء. وديوانه كبير. أكثر ما يوجد في عشر مجلدات. والغالب عليه الهزل، وله في الجد أيضاً أشياء حسنة. توفي يوم الثلاثاء، السابع والعشرين من جمادى الأخيرة سنة إحدى وتسعين وثلاثمائة. وحمل إلى بغداد رحمه الله تعالى. ودفن عند مشهد موسى بن جعفر ﷺ. وأوصى أن يدفن عند رجليه. وأن يكتب على قبره ﴿**وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد**﴾ [xi].

وكان من كبار الشعراء الشيعة رآه بعد موته بعض أصحابه في المنام. فسأله عن حاله، فأنشد من (مجزوء الرجز) [xii]:

أفسد سوء مذهبي
في الشعر حسن مذهبي
لم يرض مولاي علي
سبي لأصحاب النبي

مكانته الفنية تتجلى في المرتبة التي وضعه فيها الثعالبي: «إنه في الشعر في درجة امرئ القيس. وإنه لم يكن بينهما مثلهما. لأن كل واحد منهما مخترع طريقة» [xiii] فامرؤ القيس الذي جعله ابن سلام الجمحي على رأس الطبقة

الأولى من شعراء الجاهلية. لم يجعله في تلك المكانة لأنه قال ما لم يقله غيره من سابقيه. إنما لطريقته الفنية المبتدعة: «فاحتج لامرئ القيس من يقدمه وليس أنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب واتبعته فيه الشعراء منه: استيقاف صحبه والبكاء على الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض، والخيل بالعقبان والعصي. وقيد الأوابد وأجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى. وكان أحسن طبقته تشبيها»(xiv).

كذلك الشأن عند ابن الحجاج فهو مبتدع طريقة السخف في الشعر. فقد قال عن نفسه:

رجل يدعي النبوة في السخـــف
ومن ذا يشك في الأنبياء
جاء بالمعجزات يدعو إليها
فأجيبوا يا معشر السخفاء(xv)

يوضح هذه الطريقة الفنية الثعالبي ويشيد بها: «هو وإن كان في أكثر شعره لا يستتر من العقل بسخف، ولا يبني جل قوله إلا على سخف، فإنه من سحرة الشعر وعجائب العصر»(xvi). أو كما قال الذهبي: «شاعر العصر وسفيه الأدب وأمير الفحش! كان أمة وحده في نظم القبائح وخفة الروح»، وقال أبو حيان: «بعيد عن الجد، قريب في الهزل، ليس للعقل من شعره منال، على أنه قويم اللفظ سهل الكلام».

سخف الشاعر وخفة روحه لم تمنع الملوك والأمراء من الاستماع إليه وتقريبه منهم. «فلقد مدح الملوك والأمراء، والوزراء. فلم يخل قصيده منهم من سفاتج هزله، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة غالي مهر الكلام. موفور الحظ من الإكرام والإنعام»(xvii).

لأن مجالس الملوك والأمراء كما يوجد فيها الجد يوجد الهزل: فـ «الملك يحتاج إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى المضحك لحكايته. كما يحتاج إلى الناسك لعظته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجد والعقل»(xviii).

هذه المكانة جعلت المتلقين لفنه يتلهفون على شعره. فكثيرا ما بيع ديوان شعره بخمسين دينارا إلى سبعين.

وقد لخص الثعالبي في فاتحة الباب السابع من المجلد الثالث مكانة ابن الحجاج تلخيصا فريدا: «إنه فرد زمانه في فنه الذي شهر به، وأنه لم يسبق إلى طريقته، ولم يلحق شأوه في نمطه، ولم ير كاقتداره على ما يرده من المعاني التي تقع في طرزه، مع سلاسة الألفاظ وعذوبتها، وانتظامها في سلك الملاحة والبلاغة. وإن كانت مفصحة عن السخافة، مشوبة بلغات الخلديين والمكدين وأهل الشطارة»(xix).

مذهبه الفني:

مذهبه الفني وطريقته في صناعة الشعر نحاول ملامستهما من خلال الوقوف مع قدرتين فنيتين:

أولاهما: تشويش الأغراض الشعرية:

كتب ابن الحجاج في الأغراض الشعرية المختلفة شأنه في ذلك شأن معاصريه. إلا أنه نهج- في بعضها- نهجا مغايرا خاصة في المدح والرثاء والحماسة.

- إن المدح عند ابن الحجاج اتخذ شرعة مغايرة للمألوف الشعري. فهو لا يتغنى بشجاعة وبسالة الممدوح، ولا بكرمه وجوده. إنما يتغنى بصفات أخر. مخالفا ما عدده قدامة بن جعفر من صفات التغني بالممدوح وهي «العقل والشجاعة والعدل والعفة، إذا كان القاصد لمدح الرجال بهذه الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا»(xx). فقد خالف ابن الحجاج هذا المسلك ومع ذلك جاء مدحه متميزا بديعا.

فقد مدح عز الدولة (بختيار) قائلا(xxi):

فديت وجه الأمير من قمر.
يجلو القذى نوره عن البصر
فديت من وجهه يشككني
في أنه من سلالة البشر
إن زليخا لو أبصرتك لما
ملت الحشر لذة النظر
ولم تقس يوسفا إليك كما
نجم السهى لا يقاس بالقمر
وكان يا سيدي قباكُ إذا
هربت منها يتقد من دبر
بل وحياتي لو كنت يوسفها
لم تك من تهمة العزيز بري
لأنني عالم بأنك لو
شممت ريا نسيمها العطر
سبقتها وانزبقت تتبعها
ما بين تلك البيوت والحجر
ولم تزل بالكدين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر
وقد علمنا بأن سيدنا
الـــأمير ممن يقول بالبظر
ولم تكن تلك تشتكي أبدا
ما كان من يوسف من الحذر
طبعك كالماء في سهولته
لكن أبو الزبرقان من حجر
إن الملوك الشباب ما خلقوا
إلا صلاب الفياش والكمر

إن ابن الحجاج في هذه القصيدة لا نجده يتغنى بشجاعة أو كرم (بختيار) إنما طريقته في الفن جعلته يسلط الضوء على الجمال الذكوري للممدوح فـ (وجه الأمير من قمر). كما أن القصيدة تحيل إلى التراث الديني بيد أنه لا يلجأ إلى هذا الأخير «إلا لمناقضة معناه أو تحريفه»[xxii] فقصة يوسف عليه السلام حاضرة في نسيج القصيدة غير أن الشاعر ينسج إلى جانبها قصة (يوسف آخر) (بختيار). الذي جعله أعلى جمالا من يوسف ذاته:

ولم تقس يوسفا إليك كما
نجم السهى لا يقاس بالقمر

كما جعل يوسف الجديد (بختيار) يلاحق (زليخا) ويطاردها في المنزل ذي الغرف المتعددة:

لأنني عالم بأنـــك لـــــو
شممت ريا نسيمها العـــــطر
سبقتها وانزبقت تتبعهـــا
ما بين تلك البيوت والحـــجر
ولم تزل بالكدين تقصرها
من قبل وقت العشا إلى السحر

بعد هذا؛ في أي غرض يمكن تصنيف هذه القصيدة؟ «أمازال بالإمكان الحديث عن المديح؟ تصير تسمية الأنواع مع ابن الحجاج غير ثابتة. وتتعرض الأغراض التقليدية لمحاكاة ساخرة (يا روديا) ولذا فهي عرضة للقبول والتشويش في الوقت ذاته»[xxiii].

– موقف آخر: سقوط امرأة من السطح وتموت. هذا المشهد الدرامي يبعث الشفقة والعطف والأسف والحسرة. كما يقتضي في العرف الشعري حضور مرثية مؤثرة. لكن تشويش الأغراض عند ابن الحجاج ونبوته في السخف دفعته إلى تخيل وضع ماجن ثم يبدأ في تصويره فتتغير النغمة ونحصل على محاكاة ساخرة للمرثية.

فقد قال في رجل سقطت امرأته من السطح فماتت[xxiv]:

عفا الله عنها إنها يوم ودعـــــت
أجل فقيدٌ في التراب مغيب
ولو أنها اعتلت لكان مصابهـــــا
أخف على قلب الحزين المعذب
ولكن رأت في الأرض أفعى مجدلا
على قدر غرمول الحمار المشغب
فظنته أيرا والظنـــون كـــواذب
إذا أخبرت عن عام ما في المغيب
وأهوت إليه من يفاع ودونــــــه

ثمانون باعا في علو مصوب
فصارت حديثا شاع بين مصدق
تحققه علما وبين مكذب
سعى الطمع المردي إليها بحتفها
ومن يمتثل أمر المطامع يعطب
فأعظم يا هذا لك الله ربها
وربك أجر الثكل في شاة أشعب

الخداع الفني حاضر في هذه القصيدة فالمتلقي للبيتين الأولين يتصور أنه أمام مشهد محزن يبعث على الأسى والعطف. لكنه سرعان ما يصدم بمشهد ماجن يبعث على التقزز والسخرية. كما أن القصيدة تسفر عن تراث أدبي مكن الشاعر من سعة التخيل والقدرة على التصوير. فقد جعل طمع هذه المرأة كشاة أشعب. فقد قيل لأشعب: هل رأيت أطمع منك؟ قال: نعم، شاة كانت لي على سطح فنظرت إلى قوس قزح فظنته حبل قت (نوع من النبات)، فأهوت إليه واثبة، فسقطت من السطح فاندقت عنقها.

فأعظم يا هذا لك الله ربها
وربك أجر الثكل في شاة أشعب

- أما مواقف الحرب وما تقتضيه من حماسة وشجاعة. نجد مثل هذه المواقف تدفع ابن الحجاج إلى التغني بفضائل الجبن والخور. فقد أراده الوزير على الخروج معه لقتال أهل البطيحة. فقال[xxv]:

يا سائلي عن بكاي حين رأى
دموع عيني تسابق المطرا
ساعة قيل الوزير منحدر
أسرع دمعي وفاض منحدرا
وقلت يا نفس تصبرين وهل
يعيش بعد الفراق من صبرا
شاورته والهوى يفتنه
والرأي رأي الصواب قد حضرا
أهوى انحداري والحزم يكرهه
وتارك الحزم يركب الغررا
لأنني عاقل ويعجبني
لزوم بيتي وأكره السفرا
الخيش نصف النهار يعجبني
والماء بالثلج باردا خصرا
والشرب في روشني أقول به
كما أرى الماء منه والقمرا
ولا أقود الخيل العتاق بلى
أسوق بين الأزقة البقرا
هيهات أن أحضر القتال وأن
ترى بعينيك فيه لي أثرا
بل الذي لا يزال يعجبني الدبيب
بالليل خائفا حذرا

إن ابن الحجاج لا يخفي خوفه من ركوب الخطر. وأنه لا يقوى على ركوب الخيل العتاق. بل يصرح بجبنه وخوفه... وهو النهج غير المألوف في الشعر العري قديمه وحديثه في المعارك والحروب.

أخراهما: تشويش المعجم الشعري:

كما تميز- الإبداع الشعري- عند ابن الحجاج- بالمحاكاة الساخرة للموروث الشعري القديم، وتشويش الأغراض الشعرية. تميز- أيضا- بتشويش المعجم الشعري.

إن في قصائد ابن الحجاج تجاور بين لمعجمين متعارضين. وهو ما لاحظه الثعالبي- قديما- عندما قال: «إن ابن الحجاج يشوب الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة بلغات الخلديين والمكديين وأهل الشطارة»[xxvi] هذا التجاوز المتناقض تراه حتى في القصائد التي وجهها للملوك والأمراء، والوزراء والرؤساء، فلم يخل قصيدة فيهم من سفاتج هزله، ونتائج فحشه، وهو عندهم مقبول الجملة غالي مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام والإنعام»[xxvii].

من ذلك قوله[xxviii]:

بالله يا أحمد بن عمرو
تعرف الناس مثل شعري

شعر يفيض الكنيف منه
من جانبي خاطري ونحري
نسميه منتن المعـــاني
كأنه فلتـــــــة بحـــجر
لو جد شعري رأيت فيه
كواكب الليل كيف تسري
وإنما هزلــــه مجــون
يمشي به في المعـــاش أمـــري

يتخيل المرء أن من يكون على هذه الجبلة مقهورا مبعدا عن مجالس الحكام والوزراء. إلا أن سفيه الأدب وأمير الفحش هذا يتحكم في السادة تحكم الصبي على أهله: «كان طول عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء العصر، تحكم الصبي على أهله، ويعيش في أكنافهم عيشة راضية، ويستثمر نعمة صافية ضافية»[xxix].

فقد كتب إليه بعض الرؤساء[xxx] مؤمنا باتجاهه:

يا أبا عبد الإلـــــه
بك أصبحت أباهي
غير أن السخف في شعـــرك
قد جاز التناهي
ولقد أعطيت من ذاك
ملاحات الملاهي
أقدم الآن على القول
ولا تضع لناهي

فأجابه[xxxi]:

سيدي شكرك عندي
مثل شكري لإلهي
سيدي سخفي الذي قد
صار يأتي بالدواهي
أنت تدري أنه يدفع
عن مالي وجاهي
ليت من عاداك عندي
وهو ساهي الذقن لاهي
فترى لحيته في استي إلى الصدغ كما هي

بل حتى القصائد التي اعتبرها الثعالبي خالية من السخف نجد بها هذا التجاوز بين الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة من جهة ولغة السخف وذكر المقاذر من جهة أخرى. حتى سئل يوما «ابن سكرة عن قيمة ديوان شعره، فقال: «قيمته بربخ» أي لكثرة ما يشتمل عليه مما يقع فيه»[xxxii]. فقد قال:

وهذي القصيدة مثل العروس
موشحـــــة بالمعـــاني الـــملاح
بلا نفحة من فسا عـــارض
ولا وزن خـــــردلة من السلاح
فلو أنها جعلت خطبـــــة
لكانت تحل عقـــود النكـــاح
بعثت بها عنبرا في الشتـــاء
وفي الصيف كافور خرط رياحي
فما مسحت خفشلنج الخصى
ولا حنكت بلعوق الفقـــــاح
وشعري لابد من سخفـــه
ولابـــد للـــدار من مستراح

هذه الأبيات من قصيدة بعث بها إلى أحد الوزراء اجتهد في جعلها موشحة بالمعاني الملاح كأنها عروس في ليلة الزفاف. لكن سخف الشاعر جعله يبنى إلى جوار هذا المعجم الشريف معجم آخر معارض للأول:

فما مسحت خفشلنج الخصى
ولا حنكت بلعوق الفقاح

وهذه قصيدة تتجلى فيها طريقة ابن الحجاج؛ والتي يجاور فيها بين معجمين متعارضين تجاورا بديعا. لا يشعر المتلقي بانفصام أو تقطع في نسيج القصيدة.

فأقسم لا بيسين وطــــــه
ولا بالذاريات ولا الحديد[xxxiii]
ولكن بالوجوه البيض مثل الـــأهلة
تحت أغصان القـــدود
وشرب الري من خمر الثنايـــا

وشم المسك من ورد الخدود
وتطفيتي حرار الوجه يوم الــفراق
بمص رمان النهـــــود
وبالخمر التي كانت لعاد
ولكن بعد محنتهم بهود
مدام في قديم الدهر كانت
تمد لكل جبار عنيـد
مدام ليس لي فيها إمــــام
أصلي خلفه غير الوليد

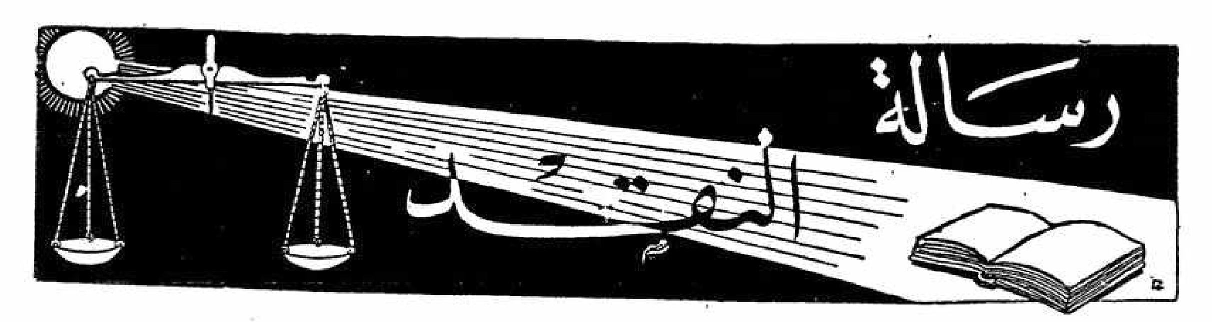
إن هذا التجاوز لمعجمين يحملان قيما متضادة [يسين- طه- الذاريات- الحديد] و[الخمر- الوجوه البيض- أغصان القدود- رمان النهود] لا يكسر اتساق القصيدة بل يبرزها في تآلف وانسجام.

بقي أن نشير إلى أن سخف ابن الحجاج لا ينبغي أن يفهم على أنه تهجم على القرآن الكريم أو الموروث الديني ككل. «فهو يكشف ويفصح علنا، انزياح سلوكه عن المعيار المألوف. أما أولئك الذين يخاطبهم، فلهم الكفاءة اللازمة لإعادة القاعدة التي انتهكت في لحظة ابتسامة»[xxxiv]. لأن جمهوره على درجة عالية من الوعي. فهو جمهور يقدر تشويش التقليد الشعري حق قدره. إذ لولا هذا الجمهور ما بيع ديوانه بخمسين إلى سبعين دينارا كما قال الثعالبي[xxxv].

وبناء على ما تقدم نخلص إلى أن ما أشرنا إليه من تشويش للأغراض الشعرية ومحاكاة ساخرة للموروث الشعري وتجاور بين لمعجمين متعارضين في شعر ابن الحجاج. تعد بحق معالم فنية لطريقة بديعة في الشعر العربي القديم. جعلت من الشاعر مخترع طريقة لا تقل مكانة عن طريقة امرئ القيس. هذه الطريقة الفنية أحسبها ما تزال هي وغيرها بحاجة إلى دراسة أعمق وأوسع حتى نتمكن من كشف نفائس موروثنا الشعري.

<u>الهوامش:</u>

[i] عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص05.
[ii] ابن خلدون، المقدمة، ج 2 الدار التونسية للنشر، 1989، ص731.
[iii] عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1993، ص41.
[iv] الثعالبي، يتيمة الدهر، مطبعة الصاري، الطبعة الأولى، 1934، الجزء الأول، ص (س).
[v] المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص26.
[vi] الهمذاني، المقامات، شرح محمد عبده، موفم للنشر، 1988، ص367.
[vii] المصدر نفسه، ص3.
[viii] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص64.
[ix] ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص16.
[x] انظر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص426-427 ومعجم الأدباء لياقوت الحموي 206/9، شذرات الذهب لابن العماد 136/3.
[xi] قرآن كريم، سورة الكهف، الآية 18.
[xii] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص427.
[xiii] المصدر نفسه، ص426.
[xiv] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص17.
[xv] الثعالبي، يتيمة الدهر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، المجلد (03)، ص37.
[xvi] المصدر نفسه، ص25.
[xvii] المصدر نفسه، ص36.
[xviii] الجاحظ، التاج في أخبار الملوك، نشر دار الفكر، بيروت، 1955، ص63.
[xix] الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص35.
[xx] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، سنة 1978، ص66.
[xxi] الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص53، 54.
[xxii] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص26.
[xxiii] المرجع نفسه، ص27.
[xxiv] الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص54.
[xxv] المصدر نفسه، ص54، 51.
[xxvi] المصدر نفسه، ص35.
[xxvii] المصدر نفسه، ص36.
[xxviii] المصدر نفسه، ص37.
[xxix] المصدر نفسه، ص36.
[xxx] المصدر نفسه، ص38.
[xxxi] المصدر نفسه، ص38، 39.
[xxxii] المصدر نفسه، ص40.
[xxxiii] المصدر نفسه، ص115.
[xxxiv] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص30.
[xxxv] الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الثالث، ص40.



نظرات فى كتاب :

« بعث الشعر الجاهلى »

تأليف الدكتور مهدى البصير

للأديب خليل أحمد جلو

— ٢ —

لا شك أن ما روى الدكتور عن حياة امرىء القيس منسجم مطرد ، وهو حجة دامغة معقولة ، لو أن ما كتبه (وهو عين ما يدرسه طلاب الصف الثالث الثانوى) ، هو كل ما يروى فى الكتب و يُستنتج بعد المحاكمة ، ولو أنه صحيح ثابت ، ولكنه ناقص سقيم حين سمع الناس أن امرأ القيس شخصية خيالية ، وحين يعلم أن الرواة اختلفوا فى اسمه وكنيته وذريته: فهو حندج وهو قيس ، واسم أبيه عمرو واسم أبيه حجر ، واسم أمه فاطمة واسم أمه تملك ، وكنيته أبو لهب وكنيته أبو الحارث ، وأنه لم يكن له ولد ذكر ، وأنه يئد بناته جميعاً ، وأن له بنتاً يقال لها هند ، وأنها لم تكن بنته ، وإنما كانت بنت أبيه ، وأنه يعرف بالملك الضليل ، وأنه يعرف بذى القروح .

فكان عليك يا دكتور أن تستخلص من هذا الخليط المضطرب ما تستطيع أن تسميه « منسجم مطرد » ، وما تستطيع أن تسميه حقاً أو شيئاً يشبه الحق ليجوز لك أن تسلم بوجود امرىء القيس وأن تقول : « إن ما روى عنه « لم يكن أكذوبة » من أكاذيب القصاص » .

أليس جديراً بكتاب يسمى « بعث الشعر الجاهلى » أن يستعرض ما ذكرت ، وزيادة عليه مما يشم منه رائحة الأساطير والأكاذيب ، ثم يعرض لها بالبحث والتحليل ، والاستقراء والاستنتاج ، والتعقل والمحاكمة ، لينسج منه المؤلف بحثاً يستطيع بعده أن يقول : قد بعثت امرأ القيس حقاً ؟ ولكن الدكتور أغرق فى تجنب الآراء المتضاربة والاختلافات المتناقضة ، وما جرب أن يشطح وينطح ، وابتعد عن كل أناة وتثبت فيما نقض وأبرم . فهو يجحد جحوداً مطلقاً ، وينكر بغير حق شأنه فى التصديق ، ويروى ما يدعم مزاعمه ، ويغفل عما يدحضها ، وهذه خصال يتبرأ منها الباحث العلمى .

إذا أردت أن أنتهى من نقد طريقته السقيمة فى البحث فاسمح لى أن أحدثك يا قارئى عن برهانه على حقيقة نسبة «قفانبك». وما هو برهانه ؟ لا يتجاوز ما يذكره فى ص ١٠ « أن القصيدة رويت فى القرن الثانى ، وأن كبار الرواة وثقاتهم كالمفضل الضبّى وأبى عمرو بن العلاء والأصمعى أحياء لم يطعنوا فيها » . . . يظهر من هذا أن الدكتور مطمئن إلى ما يرويه هؤلاء كل الاطمئنان ، ولم ير حاجة فى الإطالة ، فقد جاء بالبرهان الناصع والدليل القاطع

هل يستطيع الدكتور أن يقول إن كل ما رواه هؤلاء صحيح سالم من التجريح ؟

لا شك أن هؤلاء ممن لم تفسد مروءتهم ولم يعرفوا بفسق ولا مجون ولا شعوبية ، والعجب أنهم قد كذبوا أيضاً وانتحلوا .

فأبو عمرو بن العلاء يعترف بأنه وضع على الأعشى بيتاً هو :

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا

ويعترف الأصمعى بشىء من ذلك . ويقول اللاحق إن سيبويه سأله عن إعمال العرب « فَعِلا » فوضع له هذا البيت :

حذرٌ أموراً لا تضير وآمن ما ليس ينجيه من الأقدار

وهل من صفة البحاثة العلمى أن يقف جامد العقل إزاء ما يروى عمن عاشوا فى القرن الثانى مهما ابتعدوا عن السذاجة وفساد الذمة ؟

وإذا سلمنا جدلاً أن القصيدة من ناحية السند صحيحة، أليس يحسن به أن يتحن صحة متنها؟ إنه لم يتكلف عناء ذلك في جميع ما روى من المعلقات

يا دكتور أن أكاذيب كثيرة حملت على الجاهليين ونسبت أحاديث خرافة لا تحصى إليهم في عهد الإسلام، وأضيفت مقادير وافرة من الأباطيل إلى تاريخ كل شعب وكل جيل، وحاشاك أن تجهل الافتعالات التي يمليها تضارب المصالح والأهواء ويقتضيها تطاحن الأفراد والجماعات، مما يجب ألا نتواطأ عليها بالسكوت والتسليم، فلا تحسب أنك حين نزهت بعض الرواة عن الاختلاق والكذب يحق لك أن تقول بكلام المنتصر الغالب: « إذن لنفرغ لدرس هذه القصيدة (ص ١٩)، فإن الباحث المنصف من شأنه أن يحتاط ويحترس من كل ما يروى، وليس من الصحيح أن تقول إن فلاناً مشهور بالصدق فيجب أن نأخذ عنه كل شيء على علاته مطمئنين راضين

هل تعرف عن « مدرسة الرأي » التي انتشرت في القرن الأول والثاني للهجرة التي كانت تشترط فيما يؤخذ به من حديث شروطاً لا يسلم معها إلا القليل، حتى غالى قوم فرأوا عدم الأخذ بالحديث بتاتاً؟

أليس جديراً بك يا دكتور أن تقف موقف « اللاأدريين » الذين شكوا في صحة الأحاديث ولم يكن بينهم وبين قائلها صلى الله عليه وسلم أكثر من قرنين؟ تذكر أنك في القرن الرابع عشر للهجرة، وأن الذي نرويه شعر وليس حديثاً لا يختلقه إلا من عرض نفسه لغضب الله وناره

يقول الدكتور (ص٩٢) « إني أحاول في هذا الفصل أن أثبت جاهلية المعلقات أو — المطولات السبع — ومتى تم لنا القول بأن هذه القصائد السبع جاهلية حقاً، فإننا نكون قد أنقذنا أمجد صفحات الشعر الجاهلي من الجحود والإنكار. ذلك لأن هذه المطولات أقوى وأجمل وأمتع ما وصل لنا من الشعر الجاهلي على الإطلاق »

إن الدكتور يريد أن يثبت « بالجملة »

هل تعلم ما هو السلاح الذي دافع به عن المعلقات حتى خيل إليه « أن القصائد السبع جاهلية حقاً؟ » إنك لا تعلم حتى أقول لك! إنه اقتصر على تبرئة حماد الراوية عن قولها لا غير!

ولكن كيف برأه ودافع عنه دفاع المحامي المحرج البرهان والدامغ الحجة؟

إنه يقول (ص ٩٣) « إن حماداً يستطيع أن يقول البيت أو الأبيات القليلة من الشعر المبتذل وأن يدسها في شعر أحد الجاهليين ليدل بذلك على أنه أغزر علماً وأصدق رواية من غيره من الرواة، ولكنه لا يستطيع أن يقول قصيدة واحدة ذات شخصية أدبية وقيمة فنية » ثم يقول إن شاعرية حماد لا تساعده « على وضع الشعر البليغ وإضافته إلى فحول الشعراء »

لا تطلب مني أن أضايق الرسالة بما يروى عن حماد وبما يؤثر عنه من شعر جيد رصين، وفن في النظم فريد، وشيطنة في الانتحال عجيبة، وتقليد للشعراء يعجز عنه أعظم شاعر فحل؛ ويكفي أن أذكر أن أهل الكوفة مجمعون على أن أستاذهم في الرواية حماد: عنه أخذوا شعر العرب، وأنه شاعر مجيد يصل من التقليد والمهارة فيه إلى حيث لا يستطيع أحد أن يميز بين ما يروي وينتحل

ويقول المفضل الضبي — والدكتور يثق به كل الثقة — إن حماداً قد أفسد الشعر إفساداً لا يصلح بعده أبداً. فلما سئل عن ذلك: ألحن أم أخطأ؟ قال: ليته كان كذلك فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟

ويحدثنا عنه محمد بن سلام — والدكتور لا يشك في روايته أيضاً — أنه دخل على بلال بن أبي بردة بن أبي موسى الأشعري فقال له بلال: ما أطرفتني شيئاً؟ فعاد إليه حماد فأنشده القصيدة التي في شعر الحطيئة في مديح أبي موسى. قال بلال: ويحك! يمدح الحطيئة أبا موسى ولا أعلم به، وأنا أروى شعر الحطيئة! والرواة أنفسهم يختلفون في قائلها فمنهم من يزعم أن الحطيئة قالها حقاً

وكان يونس بن حبيب يقول: العجب لمن يروى لحماد، كان يكسر ويلحن ويكذب

وثبت كذب حماد الراوية للمهدي فأمر حاجبه فأعلن في الناس أن يبطل رواية حماد

فهل صحيح يا دكتور ما تقوله من أنك قد «أحصيت ما عرف لحماد من الشعر، على أنه له، أو على أنه محمول على بعض

الشعراء الجاهليين أو المخضرمين ، فكان كله أربعة وعشرين بيتاً » ، وأن حماداً لا يستطيع أن يقول قصيدة واحدة ذات شخصية أدبية وقيمة فنية ، وأنه لم يدس فى الشعر غير البيت أو الأبيات القلائل ؟

وما لنا والإطالة ؟ فهل يشك أحد — غير الدكتور مهدى البصير — فى أن حماداً كان يسرف فى الرواية والتكثر منها، وأن له فى ذلك أخباراً لا يكاد يصدقها أحد ؟ فلم يكن يسأل عن شىء إلا عرفه ! وقد زعم للوليد بن يزيد أنه يستطيع أن يروى على كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة لمن لم يعرفهم من الشعراء. قالوا: وامتحنه الوليد حتى ضجر فوكل به من أتم امتحانه ثم أجازه

لا تظنوا ممـا حدثتكم به أنى أريد أو أحاول أن أبدى رأياً فى الشعر الجاهلى ، وإنمـا كل ما طمعت فيه أن أبين لـكم أن الـكتاب الذى بعث الشعر الجاهلى ، كما يخيل إلى صاحبه، برىء مما يدعى أو يتخيل، وأنه خال من العمق، وهو سطحى كما يقولون. أو قولوا إنه شرح لمعانى المعلقات على أنها آيات منزلات أكثر منه محاولة لبعث الشعر الجاهلى ، وهو قائم على الإيهام والتضليل لمن لم يؤت نصيباً من الأدب ، وعلى الغفلة والانخداع . والباحث يخيل للقراء أو قل يخيل إليه أنه قد أحاط بالأدب والأدباء الجاهليين مع أنه لم يحط من ذلك بشىء . وإنما عرف صياغة بعض الجمل ، وعلماً عامياً اقتطفه من الـكتب اقتطافاً .. وآية ذلك أنه فى بحثه الجديد الذى سماه « بعث الشعر الجاهلى » لم يكشف للناس عن شىء جديد فى أمر هؤلاء الشعراء الجاهليين وشعرهم ، وإنما ظل هؤلاء عند من يشك كما كانوا ، بل زادوا شكاً وارتياباً .

هذا النحو من البحث السطحى شر، لأنه قاصر وعقيم، ولأنه لم يأت بالثمرة المطلوبة أو بما يشبهها ، ولأنه لا يمت إلى العلم بصلة، ولأنه لا يصلح إلا للمتوسطات من المدارس .

لقد حدثتك عن الوجه الأول والثانى ، وقد كدت أن أنسى الوجه الثالث وفيه اقترف المؤلف من الأحكام الخواطئ والتفسيرات السقيمة والآراء الفطيرة ما جعلنا نتذكره ونشعر بضرورة الهداية والإصلاح والجهاد فى سبيل الأدب والأدباء .

يشرح الدكتور معنى البيت :

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غد عم

قائلا : إن الشاعر « يعلن أنه يعرف ماضى الحياة وحاضرها لأنه رآها ، ولكنه يجهل مستقبلها » (ص ٤١) وهذا الشرح معقول مقبول لا يختلف فيه اثنان ، ولكن مما يدعو إلى النظر والتروى ما يستنتجه الدكتور من قول الشاعر : « ولكننى عن علم ما فى غد عم » إذ يزعم « أنه لا يؤمن بالبعث » (ص ٤١) . إن هـذا الادعاء باطل ؛ فإن الرواة يتحدثون أنه تنبأ بظهور الإسلام وأوصى ابنيه كعباً وبجيراً أن يسلما . وهم يروون له أشعاراً كثيرة فيها أصول دينية . وذكر أبو عبيدة عن قتيبة ابن شبيب بن العوام بن زهير عن آبائه الذين أدركوا بجيراً وكعباً ابنى زهير قال : كان أبى من مترهبة العرب وكان يقول : « لولا أن تفندونى لسجدت للذى يحيى بعد الموت ! قال : ثم إن زهيراً رأى قبل موته بسنة فى نومه كأنه رفع إلى السماء حتى كاد يمس السماء بيده ثم انقطعت به الحبال ، فدعا بنيه فقال : يا بنى ، رأيت كذا وكذا وإنه سيكون بعدى أمر يعلو من اتبعه ويفلح، فخذوا بحظكم منه، ثم لم يعش إلا يسيراً حتى هلك فلم يحل الحول حتى بعث رسول الله صلى الله عليه وسلم

ولنسلم أن هذه الروايات مُفْتعلة محمولة على زهير ولندعها جانباً، ولنرجع إلى الشاعر نفسه نسأله عن رأيه فى البعث فسيقول لنا دون تردد :

فلا تكتمن الله ما فى صدوركم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم

فاتق الله يا دكتور فى دين الناس ، ولا تضلك ظواهر الـكلم ، فإن الشاعر يريد أن يقول فى بيته الذى آخذته عليه : وما تدرى نفس ماذا تكسب غداً ، وأنها لا تعلم الغيب

عفا الله عنك يا دكتور ! فلولا أنك كنت تلبس العمة وترتدى القباء وكنت شيخاً فى الظاهر والباطن، كما هو معروف عنك قبل أن تقصد باريس ، لاتهمناك بنكران الحساب وبرأنا زهيراً ! ألست أنت الذى تقول فى قصيدة وجدانية قلتها فى نهر الليس (ص ١٥١)

لا تحسبنّ لمـاض ولا لآت حسابا

من يدرى ! لعل الدكتور قد زاغ قلبه حين أحس بجلال طبيعة فرنسا وحين تضاءل جلال الله أمام جلال نهر الليس ! ؟ سبحانك يا رب !

(يتبع) الأعظمية خليل أحمد جلو



نظرات فى كتاب

« بعث الشعر الجاهلى »

تأليف الدكتور مهدى البصير

بقلم الأديب خليل أحمد جلو

— ٣ —

لقد عقدت النية ووطدت العزم على محاسبة الدكتور مهدى البصير حساباً عسيراً بلا ترفق ولا استبقاء . ولكن الأستاذ الزيات شفيق رفيق فأشار إلىّ إشارة خفية بأن يكون حسابى يسيراً ليناً . وسأفعل إن شاء الله

ولا يحسب القارئ أنى سأحيد عن الحق والحقيقة أو ستأخذنى فيهما رأفة أو هوادة . ولكنى سأبذل قصارى جهدى وأحرص كل الحرص على أن يكون النقد شريفاً صادقاً كما تعودت وألفت وأبتعد عن غواية الأهواء وضلالة العواطف على قدر ما تسمح نفس إنسان شريف

لقد أجمع أصحابى على أن النقد الذى حدثتكم به من قبل نزيه معقول ، ولكنه عبء ثقيل على الدكتور البصير لا يحتمله كاهله فكان على أن أجنبه وأسمح له أن يحيا حياة هادئة مطمئنة لا يعكرها نقد ولا تنغصها مؤاخذة ، وكان على أن أزهق الحق وأظهر الباطل فى سبيل ما يحب ويشتهى ، وليس ذلك على بعزيز ولا عليه بكثير وهو أستاذ فى الدار التى تخرجت فيها

لقد أخطأ هؤلاء الأصحاب وشطوا عن الصواب . ولو علموا أن نقد التلميذ لأستاذه بر واعتراف بالجميل لما جازفوا فى قولهم . والدكتور مهما بلغت به سورة الغضب وشدة الحنق سيضطر عاجلاً أو آجلاً أن يعترف بفضل هذا النقد ووجاهته

أما بعد فإن للمؤلف ذوقاً خاصاً فى تقدير قيمة الأشعار خرم السلامة والجمال . وأحسن ما يتجلى وذلك فى تذوقه البيتين الأولين من معلقة امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل

فقد ملكت روعتها مشاعره وإحساساته . وشهد لها « بالضبط الذى لا يفطن إليه سوى كبار الشعراء » (ص٢٥)

قولوا ماشئتم فى قيمة هذين البيتين الأدبية ، أما أنا فلا أعتقد أن لهما جمالاً يخلب اللب ولا سحراً يأخذ بالقلوب، ولا ضبطاً يجدر بصغار الشعراء أن ينتبهوا له بله كبارهم وأى روعة أدبية فيهما وهما يرسمان خارطة لمنزل حبيبة الشاعر؟ وهل من الأدب فى شيء قولى : إن شارع أبى نواس يقع فى نهاية « الباب الشرقى » ، ويمتد على ضفة دجلة اليمنى ، تكتنفه المقاهى والمتنزهات ؟ . كلا ، إن هذا الضرب من الكلام أقرب إلى كلام العوام فلا يهم الأدب شيئاً . إنما يهمه ما فى الشارع من قدود هيف ، وعيون دعج ، ومنظر للنهر والفضاء ساحر أخاذ حين تجنح الشمس للغروب ويتحرك النسيم العليل

وهل فطن الدكتور للأخطاء التى ارتكبها الشاعر فى تركيب هذين البيتين فأثرت على معناها وقللت من قيمتهما ؟

* * *

رحم الله الباقلانى فقد قال : إن امرأ القيس فى مطلع قصيدته المعلقة كأنه دلال يبيع داراً ينادى إن الدار المرقة كذا ، والتى يحدها من الشمال كذا وكذا معروضة للبيع

وغفر الله للأستاذ إبرهيم شوكت قوله : إن امرأ القيس واضع أساس علم الجغرافية عند العرب ، فهو يعرف الشمال والجنوب ويحسن التحديد

وبارك الله فى الدكتور زكى مبارك فإنه يستسخف هذا النوع من الكلام ويأبى حشره مع الأدب ونسبته له

وأحدثكم بعد هذا عن ادعاء للدكتور مضطرب مختلط إذ يقول (ص ١١) : « إن شعر امرئ القيس لا ينفى شيئاً ولا يثبت شيئاً ... وإن مؤرخى العرب لم يستدلوا بشعره يوماً ما على شىء » من حياة الشاعر أو تاريخه . وفى هذا القول من الخطأ والزلل ما يثير الدهش والاستغراب . إذ يُستخلص منه أن قصائد الشاعر لا تمثل شيئاً ولا تدل على شىء ، فهى إما لغو وإسفاف لا يمكن أن يستنبط منها صورة حياة الشاعر ، وإما انتحال واختلاق حملت عليه حملاً ؛ وإن ما نسب له من شعر موضوع مفتعل من قبل أناس لم يحسنوا التقليد ولم يعرفوا على الإبهام ، وإن « قفا نبك » التى لا يشك المؤلف (ص ١٣) : « فى أنها جاهلية بحتة ولا فى أنها من شعر امرئ القيس ذاته » ليست له

تلاحظ هنا ارتباك المؤلف وخبطه ومناقضته لنفسه ، فبينما يقرر حقيقة وجود امرئ القيس إذا هو ينفيه من حيث لا يشعر ، وبينما يعترف بأن شعره المنسوب إليه لم ينظمه سواه إذا به ينكره غافلاً

والذى ساقه إلى هذا التورط المحاولة التى يدحض بها استخلاص الدكتور طه حسين من قصائد الشاعر ما يستدل به على إنكار تاريخه

ويزعم بهذه المحاولة أن ما أُثر عن امرئ القيس فى شعر لا يصح الاعتماد عليه لمعرفة حياته ، وأنه يجب أن نرجع إلى المصادر التى يروى عنها مؤرخو العرب ونستقى منها ما يمكن أن يقال عن الشاعر

لقد بينت سابقاً أن الدكتور البصير يثق كل الثقة بما يرويه المؤرخون ويتناقله القدماء بلا جدال ولا مناقشة . فهنا يسوق برهاناً آخر على حسن ظنه وعظيم تمسكه بهم ، حتى إنه لينكر على الناس أن يركنوا فى استطلاعهم على تاريخ امرئ القيس إلى شعره ويفرض عليهم أن يلتفتوا إلى ما قاله القدماء بلا شك ولا ارتياب

أنصح لك يا دكتور مرة أخرى ألا تثق فى أقوال القدماء كل الثقة ، وأن تستمع للقائل الأصيل فهو أصدق وأحق أن يرجع إليه ، وألا تتهم مؤرخى العرب بأنهم لم يستدلوا يوماً ما على شىء من حياة الشاعر أو تاريخه ، فليس من المنتظر أن يصدر منك هذا القول الجزاف

هل تنكر أن الشعر بصورة عامة يمثل حياة صاحبه وأنه مرآة عاداته وأخلاقه وتقاليده وميوله

إن الأستاذ العقاد استطاع أن يعطى صورة صادقة عن ابن الرومى رسمها فى شعره ، وإن الأدباء اليوم لا يكتبون عن شاعر أو كاتب حتى يشبعوا شعره أو أدبه دراسة وتمحيصاً

الله أكبر . إن شعر امرئ القيس لا يمكن الاعتماد عليه ولا يدل على شىء من تاريخ صاحبه وهو الذى يحدثنا أن (قفا نبك) لا تمثل سوى حياة قائلها

ولا أدرى كيف جوز لنفسه أن يقول إن المؤرخين لم يستدلوا من شعره على حياته ! ألا والله لو سألت أقل الناس ثقافة أن يشرح لك هذين البيتين :

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه ... وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
فقلت له لا تبك عينك إنما ... نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا

لاستدل لك بهما على حياة عريضة لامرئ القيس ولأنبأك بقتل أبيه واغتصاب ملكه وفزعه إلى قيصر بيزانطة واستنجاده به على أعدائه ، ولأفادك بأن الشاعر قال هذين البيتين وهو فى الطريق حين هلع صاحبه وجزع

(يتبع)

خليل أحمد جلو

﴿ طبعت بمطبعة الرسالة بشارع المبدولى — عابدين ﴾



نظرات في كتاب

« بعث الشعر الجاهلي »

تأليف الدكتور مهدي البصير

للأديب خليل أحمد جلو

الكتاب — كما يحدثنا المؤلف — عدة فصول من كتابه « الأدب العربي قبل الإسلام » الذى نقله إلى الفرنسية وعرضه بشكل أطروحة فى السوربون. فأخفق لأن المستشرقين لا يرحبون بكتاب يشيد بالأدب العربي ويحيى ما اندثر منه، فاضطر إلى تأليف كتاب فى الأدب الفرنسى البحت فاطمأنوا إليه وأجازوه الدكتوراه!

والكتاب — بتعريف آخر — هو مجموع المحاضرات التى ألقاها صاحبه على طلاب دار المعلمين العالية ببغداد

والكتاب إذا أردتُ أن يفطن إليه أهل العراق ، قلت هو كل ما ألقاه الدكتور من أحاديث فى دار الإذاعة اللاسلكية فى الصيف المنصرم

ولا تحسبنى أيها القارئ الكريم من الكاذبين إذا تفقدته فى الأسواق فلم تجده ، فإن وزارة المعارف قد اشترته وهو فى المطبعة بثمن يدل على عطف وتشجيع ، فأنقذت صاحبه من عناء التصريف وحسرة البوار ، وأخذت بما يروى : « إرحموا من فى الأرض يرحمكم من فى السماء » وهل أحد من الناس أولى من الأديب بالرحمة والإنعام فى هذا الزمان !؟

إن الدكتور كان بخيلاً على أصحاب المكتبات أن يرتزقوا منه، وكان ضنيناً على القراء أن ينتفعوا به . فهل أمن النقد حين استخفى كتابه عن السوق ؟ وهل اطمأنت نفسه حين فرضه على طلابه فى دار المعلمين العالية فرضاً ألا تذيع نواقصه وتنشر عيوبه ؟ وهل نجحت حيلته حين أذاعه فى المذياع العراقى ارتجالاً ولم يسمح للصحف والمجلات أن تنشره ؟

لقد خابت ظنون الدكتور ، ولم يفت النقاد المترصدين أن يصمدوا له ويتناوشوه . فاليوم عليه « البعث » وعلينا « الحساب »

ولأكن عند حسن ظن الدكتور ! فلست أبغى التعريض بشخصه ولا المس بذاته وهو من ذوى الماضى المجيد ، ومن دعاة الحركة الوطنية ، وممن صاول وقارع البغاة المستعمرين ، وممن لهم كرسى رفيع فى دار المعلمين العالية

اقتضى هذا الإطراء ما أعرفه عن الدكتور من ضيق الصدر بالنقد واحتباس نفسه منه سواء أكان موجهاً إليه أم إلى غيره. واقتضاه أيضاً سوء الظن بالنقاد والارتياب بما يؤاخذون به المخطئين. ألم تلاحظوا الدكتور زكى مبارك لا يفتأ يعلن صداقته وحبه لأحمد أمين فى رده عليه ، وبعض الناس لا يفتأون يتهمونه بالأغراض والمقاصد ، بل وأشركوا معه صاحب الرسالة ؟

فليعلم الدكتور ـ غير معلم ـ أني لا أضمر له كرهاً وليس لى معه مآرب ، وأن الأدباء من حسناتهم النقد النزيه ، ولعل ربك يريد أن يسبغ علىّ بعض حسناته حين قيض لى نقد كتاب « بعث الشعر الجاهلي »

أما بعد فإن كتابك يا سيدى ناقص من عدة وجوه لزم علينا تبيانها واستقصاؤها

أولاً: إنك اقتصرت فى بحثك على خمسة شعراء هم امرؤ القيس، وزهير ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث ، وعنترة ، وتركت الآخرين مقبورين لم تبعثهم . فهل أنكرتهم وشككت فى تراثهم ؟ وإذا كان ذلك فأين الدليل والبرهان ؟ وإذا لم يكونوا من صلب بحثك فلم سميت الكتاب « بعث الشعر الجاهلي » الذى يقتضى ألا تدع ارتياباً فى شاعر جاهلي ولا شكاً فيما روى عنه من قريض . هل تعتقد أن ما أغفلته حقيقة مسلم بها لا تحتاج إلى التنويه والإشارة على الأقل ؟

إن الذى يطمع أن يبعث الشعر الجاهلى يجب ألا يدع شاردة ولا واردة منه إلا استقصاها وامتحنها ، وإن من النقص الفظيع أن تكتفى فى بحثك بخمسة شعراء . وهل تناولت غير شرح معلقاتهم كأن لم يكن لهم من دون المعلقات قصائد وأبيات أخر تحتاج إلى التدقيق والتحقيق ؟ !

ثانياً : لم يخطر على بالك أن تستعرض رأياً من آراء المستشرقين واستدلالات المنقبين الأثريين مثل « نولدكه » و « جويدى » وغيرهما من الذين كانوا الأساس الذى اعتمد عليه الدكتور « طه حسين » والمنبع الذى أخذ منه فى إنكار الشعر الجاهلى أو الإغراق فى الشك فيه . وركنت إلى المصادر العربية القديمة دون ترو واحتراس ودون جدال ولا مناقشة . ولخصت حياة الشعراء متجنباً كل ما يدعو إلى الشك والارتياب ويعوزه التدليل والبرهان . وشرحت المعلقات ولم تر حاجة أن تستهلها ببحث يقرر أنها جاهلية وأنها ليست فى مجموعها أو بعضها من انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب ، أو صنعة النحاة ، أو تكلف القصاص ، أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين . وهل يصح لكاتب يريد أن يبعث الشعر الجاهلى بعد أن حامت حوله الشكوك والأوهام أن يغفل عن ذلك ؟ وهل يبعث الشعر الجاهلى بسرد حياة الشعراء وشرح معلقاتهم كما يدرسها طلاب المتوسطات

ولا بد أن أروى لك نماذج من بحثه لتستدل على صدق ما أقول ولتؤمن أن البحث العلمى الصحيح يمقت ذلك

يقول الدكتور البصير مقرراً وجود عمرو بن كلثوم والحارث ابن حلزة اليشكرى : « إن منابع التاريخ العربية فى القرون الوسطى تذكرهما وتروى لهما . إذن فلا سبيل إلى إنكار وجودهما ولا إلى الشك فى شاعريتهما » (ص ٤٨ — ٤٩) . ويعتقد أن القارئ قد أقنعه هذا البرهان ، وأنه لا يمكن أن يقال أكثر من ذلك فى إثبات الشاعرين ، فيصدر أمراً عسكرياً « بالشروع بالبحث حالاً » عن شرح معلقتيهما

مهلاً يا دكتور ! إن قولك لا يطمئن إليه أشد الناس سذاجة حتى تنفى عن ذهنه ما أحيط به عمرو بن كلثوم من أساطير جعلته أقرب إلى أبطال القصص منه إلى أشخاص التاريخ . وحتى تقنعه بالنص التاريخى أو الأدلة المنطقية التى تقرّب إلى عقله صحة ما وقع بين آل المنذر وبنى تغلب من ناحية ، وبين ملوك الفرس وأهل البادية من ناحية أخرى . وحتى تدحض شكوك الرواة فى بعض المعلقة واختلافهم فى الأبيات الأولى : أقائلها عمرو بن كلثوم ، أم قالها عمرو بن عدى بن أخت جذيمة الأبرش . وأنت مضطر أيضاً ، إذا أردت أن تفهم أشد الناس سذاجة ، أن تعلل ما فى قصيدته من تكرار فى الأبيات والحروف ، وشذوذ عن سلامة الطبع البدوى

وجدير بك وأنت تبحث فى قصيدة الحارث التى آمنت بصحتها أن تقنع القارىء بأنها ارتجلت ارتجالاً ، ولم يفكر فيها الشاعر تفكيراً طويلاً ويرتب أجزاءها ترتيباً دقيقاً .

تراني أيها القارئ الكريم أطيل عليك فيما يجب أن يتناوله الدكتور مهدى البصير فى بحثه عن الشاعرين : عمرو والحارث ومعلقتيهما . ولكن الحق معى فإن كتابه يدعى (بعث الشعر الجاهلى) لا « بحث فى الشعر الجاهلى » ، وإن الكتاب ألقى على طلاب دار المعلمين العالية ولم يلق على طلاب المتوسطات . وإنى منتقد يجدر به أن يدلى إلى الدكتور بما لاحظه من نقص وإغفال ويرشده إلى طريقة البحث العلمى الصحيح لعله ينتصح ويتلافى هذه الأغلاط

ولندع ابن كلثوم والحارث ولننتقل إلى زهير وامرىء القيس

أما زهير بن أبي سلمى فإن الدكتور لا يجد صعوبة ولا مشقة فى إقرار شخصيته التى تتناقلها المصادر العربية القديمة وأشعاره التى ترويها، فيحدثنا فى مستهل حديثه عن زهير: «إننا لسنا بحاجة إلى إقامة الأدلة التاريخية على أن زهير بن أبى سلمى قد وجد حقيقةً وقرض الشعر » (ص ٣١) ثم يقتصر « على درس معلقة زهير » ويقصد بالدرس هنا تفسير الغريب من ألفاظ المعلقة وشرح بعض المعانى فقط . ولا أظنك ترمينى بالغلو إذا قلت إن الذى يريد أن يبعث الشعر الجاهلى ملزم فى كلامه عن زهير أن يبحث عن نسبته إلى مزينة ، وإقامته فى غطفان ، وكونه من أسرة معروفة بقرض الشعر ؛ وحظوته عند هرم ، ورأى النقاد الحديثين والرواة الأقدمين فيه ، وعلاقته بالإسلام مع ذكر الأدلة والشواهد التى تقنع القارئ بصحة ما يقول . وهل يُثبت ما ذكره فى مستهل حديثه أن قصيدة الشاعر جاهلية وأنها لزهير وأنْ ليس للمنتحلين يد فيها ؟ وهل يصح له أن يغفل ما يتحدث به الرواة عن زهير : أنه تنبأ بالإسلام قبل البعثة، وأنه أوصى ابنيه كعباً وبجيراً أن يسلما، وأن له شعراً فيه أصول دينية إسلامية ، وأن النبى رآه فاستعاذ بالله من شيطانه فانقطع زهير عن الشعر حتى مات ؟

[البقية فى ذيل الصفحة التالية]